



Centro de Estudios sobre la Mujer

Centre d'Estudis sobre la Dona

**La imatge de la dona en  
l'obra de Maria Aurèlia  
Capmany (1918-1991):  
l'espai entre la reflexió  
crítica i la creació literària**

3

Dèlia Amorós i Pinos

CUADERNOS DE TRABAJOS DE INVESTIGACIÓN



Universitat d'Alacant  
Universidad de Alicante

**BANCAJA**

Caja de Ahorros de Valencia, Castellón y Alicante

© Dèlia Amorós i Pinos

© Centre d'Estudis sobre la Dona  
Primera planta Aulari II  
Campus de Sant Vicent del Raspeig  
Apt. Correus 99 - 03080 Alacant  
Tel.: 965 90 94 15 - Fax: 965 90 96 58  
cem@ua.es

<http://www.ua.es/cem>

ISBN: 84-699-8392-X

Depósito Legal: A-672-2002

Reservados todos los derechos. No se permite reproducir, almacenar en sistemas de recuperación de la información ni transmitir alguna parte de esta publicación, cualquiera que sea el medio empleado –electrónico, mecánico, fotocopia, grabación, etc.–, sin el permiso previo de los titulares de los derechos de la propiedad intelectual.

Edición electrónica:



[www.espagrafic.com](http://www.espagrafic.com)

A Biel Sansano i Montserrat Palau,  
per guiar-me en aquesta primera aventura i  
deixar-me “bregar contracorrent del temps”.

–Aquest treball ha estat tutelat pel professor Biel Sansano, TEU del Departament de Filologia Catalana de la Universitat d’Alacant.

–El treball s’ha pogut realitzar gràcies a l’ajut concedit pel Centre d’Estudis sobre la Dona i al Vicerectorat d’Alumnat de la Universitat d’Alacant per al curs 2000-2001.

–La redacció d’aquest treball ens va servir per presentar les comunicacions “*Ara vs El desert dels dies*, dues formes de contruir el passat”, en *Maria Aurèlia Capmany: l’afirmació en la paraula*, M. Palau i R.-D. Martínez Gili (eds.), Valls, Cossetània Edicions, 2002, p. 237-245, i «Cercant la memòria de les dones: el cas de Maria Aurèlia Capmany», en el *II Simposi sobre literatura autobiogràfica*, Universitat d’Alacant, 29, 30 i 31 d’octubre de 2001 (en premsa).

“... Com que la llibertat i la plenitud d’expressió formen part de la naturalesa de l’art, eixa manca de tradició, eixa escassetat i insuficiència de mitjans materials, ha d’haver influït enormement sobre la producció literària de les dones...”,  
Virginia Woolf, *Una cambra pròpia*.

“Amb totes dues mans  
alçades a la lluna,  
obrim una finestra  
en aquest cel tancat”  
M.-M. Marçal.

# TAULA DE CONTINGUTS

**PORTADA**

**CRÈDITS**

**PREFACI** ..... 8

**0. INTRODUCCIÓ** ..... 11

**1. M<sup>a</sup> AURÈLIA CAPMANY: LA GÈNESI D'UNA  
PERSONALITAT** ..... 17

**2. CONTEXT POLITICOCULTURAL: TOT ÉS  
DELIT TOT ÉS PECAT** ..... 24

2.1. L'època de repressió a l'Estat Espanyol ..... 24

2.2. El cas concret de Catalunya ..... 29

**3. PLANTEJAMENTS TEÒRICS: EL MOVIMENT  
FEMINISTA ALESHORES** ..... 34

3.1. Precedents ..... 34

3.2. Implantació de les idees a Catalunya ..... 37

<b>4. LA VEU DE LA DONA: EL PENSAMENT PROPI</b>	
<b>DE L'AUTORA</b> .....	46
4.1. Època de joventut: el magnífic "destí de les dones" ....	47
4.2. Cap a la formulació pròpia: <i>La dona a Catalunya</i> .....	52
4.4. Capmany com a capdavantera .....	70
<b>5. PRODUCCIÓ LITERÀRIA</b> .....	73
5.1. La construcció del present literari .....	74
5.2. La literatura segons Maria Aurèlia .....	83
5.2.1 Maria Aurèlia dins el marc de la literatura catalana feta per dones .....	83
5.2.2. Singularitats de l'obra de Capmany .....	87
<b>6. CARACTERITZACIÓ DELS PERSONATGES</b> .....	97
6.1. Altres lectures .....	99
6.2. La nostra classificació .....	101
<b>7. PERVIVÈNCIA POSTERIOR</b> .....	120
<b>8. CONCLUSIONS</b> .....	127
<b>9. BIBLIOGRAFIA</b> .....	132
<b>NOTES</b> .....	141

## PREFACI

En iniciar la redacció del treball que ara presentem, sabíem que la tasca d'elaboració no anava a ésser gens fàcil. Tot i així, endevinàvem la necessitat de dur a terme monografies específiques d'autores de la nostra literatura, de dones autores que, o bé no han estat suficientment valorades com a escriptores, o de les que s'han ressaltat altres valors personals, deixant l'escriptura en segon terme.

És cert, com s'ha dit moltes vegades, que el debat sobre l'existència d'una hipotètica literatura femenina ha acompanyat la història de les lletres des que les primeres dones es van atrevir a agafar la ploma i reivindicar la seua autoria. Com també és cert que, darrerament, ens trobem amb dones escriptores que, amb la hipotètica intenció de no fer doctrina de res, no combreguen tampoc amb l'anomenada "literatura de gènere". Tot i així, un dels motius que ens ha impulsat a dur a terme l'elaboració d'un treball d'aquestes característiques, és l'existència d'escriptores contemporànies que, des de diferents àmbits de la literatura, sí continuen reivindicant la singularitat de la seua veu com a dones. Una veu, que les fa continuadores de tota la tradició



literària que reivindiquen, d'una genealogia de la què es senten partícips i de la què formen part.

Maria Aurèlia Capmany n'era conscient d'açò, sabia que pertanyia a aquesta tradició, i sabia, igualment, com era d'important reivindicar el passat per poder seguir construint el futur. Les seues contribucions, tant en el camp del feminisme com en el de la crítica literària, ens mostren el seu interès per recuperar una tradició que no pot ser oblidada i que mereix ocupar un lloc destacat dins els estudis crítics.

La nostra aportació, doncs, no és més que un gra de sorra dins els encara escassos, però cada vegada més nombrosos, treballs monogràfics a propòsit d'autores en concret. Un treball iniciàtic que, entre d'altres, respon a l'interès de recuperar la nostra història literària des d'una perspectiva de gènere.

Per altra banda, vull agrair a les membres de l'Assemblea Veus de Dones d'Alacant el suport moral que ens van demostrar en els primers moments d'incertesa; especialment a Núria Llopis i Sara Molas, per ser còmplices d'aventures semblants.

Gràcies també a les doctores Montserrat Palau i Lluïsa Julià, que amb les seues aportacions, visions de conjunt i darreres lectures, van acabar d'encarrilar el treball.

L'amabilitat i complicitat que ens han demostrat totes dues, ens reafirma en la recerca de noves genealogies.

Menció especial mereix el professor Biel Sansano, que des del primer moment va creure en la nostra proposta i es va involucrar decididament en la direcció del treball. A les seues idees i valoracions, a la seua exactitud i precisió -així com a la generositat a l'hora de facilitar material bibliogràfic-, es deu tot allò de positiu que es pot treure en la lectura d'aquesta obra. Gràcies per tantes hores.

Finalment, però, cal dir que aquest treball, déu la seua realització a la generositat del Centre d'Estudis Sobre la Dona i al Vicerectorat d'Alumnat de la Universitat d'Alacant, i a la seua iniciativa de convocar ajuts de recerca de gènere per a l'alumnat d'aquesta universitat. Generositat que es va duplicar en el moment que van prorrogar-nos el termini de lliurament del treball, per tal que poguérem ampliar-lo consultant el llegat que Maria Aurèlia Capmany va deixar a la Universitat Rovira i Virgili de Tarragona. El llegat es troba, a hores d'ara, en la biblioteca de la Facultat de Lletres de la dita universitat, al personal de la qual agraïm la col·laboració i l'amabilitat que en tot moment ens han demostrat.

## 0. INTRODUCCIÓ

“Refotuda terra catalana que sempre planteja solucions absolutes”,  
*Mala memòria.*

Amb la realització del present estudi, el que volem és determinar dues fites valuoses dins l’obra de l’autora que treballem: Maria Aurèlia Capmany i Farnés (Barcelona, 1918-1991). D’una banda, assenyalar quins són i com li arriben els plantejaments feministes originats en el context de la postguerra mundial, així com la formulació teòrica d’aquests en les obres de no ficció de l’autora; d’altra, volem indicar si aquests pensaments tenen el seu reflex a les obres de no ficció: en les actituds dels personatges, en la veu del narrador, en la contextualització històrica, etc.

L’elecció de Maria Aurèlia Capmany per dur a terme el treball no ha estat en cap cas gratuïta, sinó que s’ha basat en dues circumstàncies que ens fan considerar a Capmany com un cas excepcional. Per una banda contribueix a aquest fet la magnitud de la seua obra, que no es limita a la creació literària, sinó que també compta amb obres de no ficció on

es troben les idees centrals del seu pensament feminista; per l'altra, aquest feminisme no és un crit des de fora, sinó una demanda de l'expulsió de la hipocresia i del cinisme que han estat una rèmora tan forta com l'antagonisme masculí en el desenvolupament de les dones.

Un altre punt que ens ha empès a realitzar el present treball, és el de contribuir en els estudis que formen la nòmina de crítiques a l'obra de l'autora. Ja fa uns anys que Benet i Jornet (1992: 125-135) es queixava de la poca fortuna que l'autora havia tingut amb la crítica, de la mancança de papers elementals que ens expliquen la seua obra. Certament, fins aleshores, si exceptuem el treball de Graells (1990), l'autora sols contava amb entrevistes en diferents revistes especialitzades –Roig (1971) o Coca (1981)– o amb apunts de la seua biografia, notícies periodístiques i ressenyes de les seues obres a estudis literaris d'interessos més generals. Les úniques referències clares que hi havia eren els estudis apareguts a diferents revistes com *Serra d'Or* o *Catalan Review* –arran de la seua mort– o diferents volums d'homenatge, així com el volum *Cita de narradors* (1958) on Jordi Sarsanedas llegia les novel·les de Capmany, o el pròleg de Manuel de Pedrolo a la publicació del primer volum de la seua obra completa en l'editorial Nova Terra (1974). També és cert, que Benet i Jornet, no va tenir en compte estudis més puntuals com ara el de Misiego

(1982) i el de Palau (1988-1989) que s'aproximen a punts fonamentals de l'obra de l'autora, com són el seu feminisme i la influència de l'existencialisme en les primeres novel·les, i que, al nostre parer, mereixien comentari.

Per altra banda, a partir de 1992, i per tant a partir de la seua mort, s'inicia l'edició de l'*Obra Completa* per l'editorial Columna, a mans de Guillem-Jordi Graells, de set volums publicats. Tot i que aquesta publicació, posa a l'abast de tothom les obres de l'autora que fins aleshores es trobaven disperses, també és cert que es poden trobar ben poques edicions d'obres concretes, per tal que l'autora pugua ésser llegida per lectors i lectores no iniciats o interessats molt puntualment en alguna de les seues publicacions. Hem de destacar també l'aparició de la biografia de l'autora realitzada per Agustí Pons: *Maria Aurèlia Capmany, l'època d'una dona* (2000), tan necessària per tal d'acarar la realitat viscuda amb la ficció literària i d'apropar-nos al tarannà de l'escriptora.

Tot i així, la veritable finalitat del present treball serà, però, descobrir el seu feminisme a les obres de no ficció i als articles que va publicar en diferents revistes de l'època, per percebre si el tractament "pràctic" s'adequa a les idees exposades en els seus assaigs. En definitiva: si la Maria Aurèlia Capmany novel·lista (praxi) reflecteix la Maria

Aurèlia Capmany dona (teoria), i si ho fa, com ho fa. A més, proposarem una nova lectura de la seua obra basada en el caràcter de les seues protagonistes i en l'afirmació o no d'aquestes com a dones.

Serà, doncs, aquesta dualitat en la seua obra, la que farem servir per a estructurar el treball. Primerament, partirem de les teories exposades en els seus escrits no literaris (1), de les teories crítiques i feministes per les quals va poder influir-se, del bagatge filosòfic amb el què comptava pel fet d'haver cursat estudis de Filosofia i no oblidarem la vinculació a la vida social i política que tant va repercutir en la formació del seu tarannà. En acabant analitzarem la seua obra literària –centrant-nos en la seua producció novel·lística (2) – parant esment en la negació, per part de l'autora, a convertir la feminitat en tema retòric i fàcil d'utilitzar, en la franquesa i l'objectivitat en la que fonamenta les descripcions dels diferents tipus femenins que apareixen a les seues obres.

En aquest sentit, cal dir que farem servir l'edició de les *Obres Completes* a cura de Guillem-Jordi Graells. Tot i que, gràcies a la generositat del Centre d'Estudis de la Dona, que em va permetre prorrogar el lliurament del treball per consultar el llegat que l'autora va deixar a la Facultat de Lletres de la Universitat Rovira i Virgili de Tarragona, vam tenir accés a algunes primeres edicions, no fem servir

aquesta paginació per la dificultat que comporta accedir a elles per part de diferents estudiosos de l'obra de Maria Aurèlia Capmany, als quals, els serà molt més fàcil consultar les *Obres Completes*.

Per altra banda, aquesta no serà una investigació aïllada i centrada sols en els paràmetres literaris, una gran part del treball anirà dedicat a exposar les teories crítiques i feministes que van envoltar i de les quals va nodrir-se l'autora, comentant també els moviments feministes que es desenvolupaven aleshores i com, Maria Aurèlia Capmany, va convertir-se en capdavantera conscient de moltes altres escriptores que van aparèixer posteriorment i que van desenvolupar el seu feminisme sobre el seu mestratge.

Descobrirem en Maria Aurèlia Capmany a una escriptora que veu la literatura i el compromís social com dues manifestacions íntimament relacionades, i que, si per una banda (a les obres de no ficció) pren una posició compromesa pel que fa a la situació de la dona, per altra (a l'obra de ficció) no abandona el tractament del tema. Una posició que pren tot fixant-se en les dones d'aleshores, en les que accepten l'emancipació de la dona però no deixen de veure els homes com a sers superiors i totalitzadors de la seua forma de viure.

Allò que fa l'autora, doncs, no és mostrar-nos un feminisme de revolució al carrer, d'actuació sols femenina, sinó que el que intenta és buscar la reflexió de la dona per tal que no espere a que la postura de l'home envers elles canvie, sinó que siga ella la que canvie la seua pròpia situació.

Per a la nostra investigació ens hem centrat en dos pilars bàsics: els estudis d'història literària i els estudis feministes. Pel que fa a la literatura, aplicarem les propostes metodològiques que exposa Anne Charlon en referir-se a la ficció literària de l'autora (CHARLON, 1993b) i les de Montserrat Palau, sobretot per fixar-nos en la construcció dels personatges a partir de les idees franquistes de la feminitat (PALAU, 1993, 2000 i 2002).

Per altra banda, pel que fa a l'estudi de l'evolució del feminisme a casa nostra, farem servir les idees que proposa Nash (1992). Per a l'autora, l'evolució del pensament genèric i la identitat cultural, estan totalment relacionats en societats on aquesta darrera es veu amenaçada. La doble condició de Maria Aurèlia Capmany, com a feminista i com a nacionalista, ens empeny a desenvolupar les propostes de Nash al voltant de la nostra autora.



## 1. M<sup>a</sup> AURÈLIA CAPMANY: LA GÈNESI D'UNA PERSONALITAT

“I de sobte vaig recuperar tota la meua adolescència perduda i l’horitzó es va esberlar en una orgia de colors [...]. Era l’any ’32 i jo vaig entrar a l’Institut Escolar”,  
*Mala memòria.*

Maria Aurèlia Capmany i Farnés va nèixer el 1918 a Barcelona, ciutat on, setanta-tres anys més tard, també va morir. No sempre hi va viure allí, però, la quantitat d’activitats a les que es va dedicar al llarg de la seua vida, van propiciar que ciutats com ara Badalona –on feia classe de batxillerat, Palma –on anava sovint acompanyant Jaume Vidal Alcover– o Tarragona –on va passar llargues temporades–, es convertiren en “les meves altres ciutats”.

Maria Aurèlia era néta de Sebastià Farnés –un dels fundadors de la Unió Catalanista– i filla d’Aureli Capmany –cisteller i rondallaire–; tots dos, encara que sobretot l’avi, van influir decisivament en la formació lectora de l’autora. No obstant, la mare, Maria Farnés, va ser l’encarregada de

marcar la seua personalitat i de modelar el seu tarannà. Ella mateixa (1991: 16) ens diu:

“A casa meua la influència va ser de tots dos, del pare i de la mare, però el prestigi va ser sempre de la mare. El pare era un home més acomodaticí... Tots dos eren molt contestataris, en aquells temps, “anti” totes les convencions que es van imposar en la postguerra, però la mare era també la més iconoclasta i la més valenta...”

La família de la seua mare, encapçalada per l'avi Farnés, va influenciar decididament en el caràcter de Maria Aurèlia. Per una banda, la seua tia Júlia va ser bibliotecària de Canet de Mar en la xarxa de biblioteques de la Mancomunitat i la introduí de des de menuda en el gust per la lectura; al seu torn, la seua mare, tenia un fort tarannà i militava a Esquerra Republicana. Totes dues, juntament amb la tercera germana, varen afeccionar-se al feminisme moderat i conservador del moment. La descripció que fa Julià (1999: 96) és molt més il·lustrativa:

“La nena de tirabuixons modernistes, va créixer en un ambient original i pintoresc, començant pel nom d'Aurèlia, d'Aureli, que l'avi Pau Capmany va extreure del protagonista d'una novel·la romàntica, *El misterio de las sectas secretas*, i que posà al seu únic fill, d'on l'heretà l'escriptora, i continuant per un sistema de valors en què es valorava la literatura i el saber per damunt de tot”.

Més tard, l'autora va iniciar els seus estudis superiors a l'Institut Escola, formant part de la darrera generació que va

eixir abans de la Guerra d'Espanya (1936-1939). L'Institut Escola a Barcelona va nàixer l'any 1932. Va existir prou temps per a donar tres promocions de batxillers. La primera promoció va obtenir el títol pel juny del 1936. La mateixa Maria Aurèlia (1997: 49) ens diu que “els estudiants vam viure, en el curt període d'un batxillerat, amb l'esperit alerta, viu, amb el convenciment que formàvem part d'una empresa que tendia a millorar les relacions de convivència”. El contrast, en produir-se la victòria franquista, va ser total.

Anys més tard, en voler entrar a la universitat, Maria Aurèlia, va haver de validar el seu títol de batxillerat adequant-lo al nou règim, tot examinant-se novament d'allò que ja havia aprovat. La sensació d'enfrontar-se a una situació totalment diferent al la que havia conegut anys abans, la recorda la autora a *Pedra de toc* (1996c: 38):

“A la universitat hi havia una gent nova, el denominador comú de la qual era un altiu mal humor. Descobríem, així que entràvem a l'aula, que nosaltres havíem canviat. Havíem deixat de ser deixebles, hereus legítims del patrimoni comú de la cultura, i havíem passat a ser alumnes, enemics jurats d'un personatge poderós.”

Abans, però, amb l'acabament dels estudis secundaris, apareix un nou límit, on les opcions es repartixen entre el matrimoni, el treball o la continuïtat dels nous estudis. Després d'un temps de dubtes, es decidix definitivament a

cursar estudis de Filosofia i aprèn a gravar vidre, ofici que es convertirà en el seu mitjà de subsistència durant els anys més durs de la postguerra, a partir dels anys quaranta.

La seua incursió en el camp literari s'enceta amb la novel·la *Necessitem morir*, presentada al Joanot Martorell de 1947 i que no va ser publicada fins 1952. Similars dificultats editorials es va trobar amb la seua següent novel·la, *El cel no és transparent*, guanyadora del Joanot Martorell del 48 i publicada el 1963 amb el títol de *La pluja als vidres*. Tot i que al llarg de la seua carrera literària va fer incursions en diferents gèneres, la gran quantitat de novel·les que va escriure, han fet que la crítica veja en ella, sobretot, una novel·lista. Altres novel·les són *Betúlia* (1956), *Tana o la felicitat* (1956), *Ara* (1958), *El gust de la pols* (1962), *La pluja als vidres* (1963), *Un lloc entre els morts* (1967) o *Feliçament, jo sóc una dona* (1969), per citar-ne les més representatives.

Va ser a partir d'una proposta de Frederic Roda –director aleshores de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona–, que el 1958 Maria Aurèlia va escriure la seua primera peça teatral: *Tu i l'hipòcrita*. No obstant, la seua afecció pel teatre li venia d'abans; formava part, per exemple, de l'ADB, i va treballar en el teatre com a autora, com a pedagoga i com a intèrpret, entre altres tasques. En aquest sentit, un parell d'anys més tard, juntament amb Ricard Salvat, es va endinsar en la

fundació d'una nova companyia: l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual. Hi va haver un temps en que la seua afecció pel teatre va ser tant forta, que gairebé no feia res més que dedicar-s'hi. En unes reflexions que fa a *Pedra de toc 2* (1997d: 247), molt útils per a conèixer la història més recent del teatre català, diu:

“S'iniciava en aquells anys seixanta el període en què menys he escrit; s'entén... traduïa a marxes forçades, donava classes al Villena, però no escrivia. La vida teatral és una vida nocturna, ja sé sap, i la vida escolar escandalosament diürna. [...] No era jo sola que patia son; tothom en patia al meu costat, tothom treballava i dedicava les nits, de set a deu –pausa per a menjar un sandvitx–, de dos quarts d'onze fins a les dues o les tres de la matinada. Així s'ha fet això que en diem teatre independent a casa nostra, a base de molta son, de molt dolorosa son. I que els nostres mecenes meditin: ningú no hi ha posat tant capital com tota aquesta gent jove i esperançada que es lleva borratxa de son quan sona el despertador.”

La seua tasca com a escriptora dramàtica es concreta en diferents obres de molt d'èxit, tant de públic com de crítica. Algunes d'elles són *El desert dels dies* (1960), *Dos quarts de cinc* (1962), *Vent de garbí i una mica de por* (1965) o *Preguntes i respostes sobre la vida i la mort de Francesc Layret, advocat dels obrers de Catalunya* (1971, escrita amb Xavier Romeu). Va desenvolupar també el teatre de cabaret amb obres com *Dones, flors i pitança* (1960).

En arribar la dècada dels seixanta tot va ser una mica més fàcil, l'alçament de certes traves polítiques va suposar un bossa d'oxigen per a aquella generació d'intel·lectuals que duïen gairebé vint anys treballant en la clandestinitat. Els anys seixanta, doncs, van implicar la sorgida de nous ideals i de noves mans que es van unir a les reivindicacions de generacions anteriors. L'autora és molt clara en les seues reflexions:

“La dècada dels seixanta em va iniciar en moltes i variadíssimes novetats, per això no té res d'estrany que en el meu record l'any 59 quedi marcat per una ratlla precisa de claror. Eren temps de bons auguris. La gent més heterogènia es trobava implicada en idèntiques històries de protesta. Hi havia un aire de confraternització i un vent d'apassionades conversions. Hi havia algú que, amb excessiva sensatesa, es malfiava de les conversions i deia que els canvis d'ideologia no quedaven prou marcats de canvi d'estil, i que una certa agressivitat i to contundent de comandament feia una mica angunioses certes consignes”. (1997d: 222)

Una altra vessant de la seua obra que no podem deixar de banda és la de la seua teorització de les idees feministes. A partir dels anys seixanta, moltes dones de l'època van arribar al feminisme a través d'investigacions sobre les dones. Des de la perspectiva ultraconservadora que caracteritzava la ideologia de l'època, se plantejaren les primeres investigacions sobre la situació de la dona a l'Estat espanyol, la qual cosa va servir per iniciar una recollida de dades,

inexistent fins aleshores. Maria Aurèlia Capmany va contribuir a aquesta reunió de materials amb l'estudi i la publicació de diferents obres que són fruit del seu interès per l'actitud feminista, com ara *La dona a Catalunya* (1966) o *El feminisme a Catalunya* (1973).

Els anys següents els dedica a afers com el mestratge literari als components de la generació posterior, a donar conferències, a fer col·laboracions en revistes i periòdics... Són també els anys de l'estada de Vidal Alcover a Tarragona, del rebrollar polític, de la seua militància al PSC i, finalment, de la seua incursió a l'Ajuntament de Barcelona com a regidora de cultura.

Més tard, ja a la segona meitat de la dècada dels vuitanta, la Maria Aurèlia, ara sense cap obligació municipal, sabedora de la malaltia que se l'endurà, comença la redacció de les seues memòries. Finalment, el seu traspàs es va produir a Barcelona el 2 d'octubre de 1991.

## 2. CONTEXT POLITICOCULTURAL: TOT ÉS DELIT TOT ÉS PECAT

“Durant aquells tres anys de guerra i altres tants de  
revolució fallida s’havien produït crims,  
destruccions irreparables; la insensatesa havia  
campat arreu”,  
*Mala memòria.*

### 2.1. L'època de repressió a l'Estat Espanyol

Amb la victòria franquista del '39 es van abolir els progressos socials i culturals obtinguts tant per les institucions de la Mancomunitat com per la República (1931-1939) i s'imposaren els models d'homes i de dones inspirats en l'Alemanya nazi de Hitler i de l'Itàlia de Mussolini. La violència i la superioritat física eren molt presents, i les dones restaren relegades als rols d'esposes i de mares submises, tancades dins l'espai privat i condemnades a criar els infants per la pàtria. Dins un Estat antidemocràtic i basat en la família, el model de la *Mujer Nueva* per una *Nueva España* va prendre la seua forma teòrica dins la *Sección Femenina* del Moviment que s'ocupà de la formació



completa de la dona. Aquesta va ser l'època de la repressió constant contra totes les llibertats, nacionals, socials i individuals. I per damunt d'aquestes llibertats refusades, n'hi havia una en particular: la de les dones. Molt aviat, el discurs franquista es va traduir en legislació: la dona perdia les propietats, no era hereva, no podia anar pel món sense home, no podia treballar ni cobrar sense permís del marit, fins als 21 anys no obtenia la majoria d'edat i, fins als 25, no era lliure per abandonar el domicili patern.

El món tancat i tradicional en què aquell règim volia mantenir la dona, es reflectia en una legislació discriminatòria que exclouïa les dones de nombroses activitats socials. Amb els primes indicis d'obertura de l'Estat espanyol a l'exterior va posar-se de manifest com era d'arcaica aquella legislació. A l'abril de 1958, en un intent de "modernització" de la legislació que regulava la vida civil i, concretament, la família, es va publicar la *Ley fundamental de los principios del Movimiento*, on hi havia algunes tímides reformes: "*La ley no contendrá discriminación alguna por razones de sexo*", sempre, és clar, que la dona fóra fadrina. Açò no obstaculitzava per a res que s'hi exposaren principis com que "*el matrimonio exige la potestad de dirección que la Naturaleza, la Religión y la Historia atribuyen al marido*" i que es mantinguera que "*el marido debe proteger a la mujer, y ésta obedecer al marido*". Basat en aquests principis

patriarcals, el Codi Civil mantenia la multiplicitat de prerrogatives de les que gaudien els homes respecte a les seues dones i filles.

En un article molt útil sobre «La mística de la feminitat franquista a la narrativa de Maria Aurèlia Capmany», Montserrat Palau recull la sensació que tenia l'autora barcelonina d'haver estat educada per a una realitat que havia deixat d'existir del tot aquell 1 d'abril de 1939 (3).  
Escriu Palau:

“El franquisme suprimia el món per al qual havia estat educada i tampoc no deixava lloc per a una família atípica com la seva: intel·lectual, liberal, d'esquerres, catalanista i sense massa recursos econòmics”. (PALAU, 1993: 72)

Les paraules de Pilar Primo de Rivera, ho deixaven tot prou clar: «Pasó la modernísima niña del Instituto Escuela, joven intelectual [...] No hay sitio para ella en la España Nueva.» Ens explica Palau que les dones passaven a ser menors d'edat a perpetuïtat. Però l'Espanya Nueva, tard o d'hora, havia de periclitat (i lamentablement va ser més tard que d'hora). Quan Maria Aurèlia es refereix a aquest model de *nueva mujer española* sovint ho fa amb un deix d'ironia amarga perquè va ser amb el que ella va topar, com a imposició castradora.

María José Gámez (1997:106) comenta els divuit punts que conformaven l'ideari de la Sección Femenina de la

Falange, i entre ells, destaquen sobremanera premisses com: “No comentes ningua orden, cúmplela sin vacilar”, “No olvides que tu misión es educar a tus hijos para el bien de la Patria” o “La angustia de tu corazón de mujer compénsala con la serenidad de que ayudas a salvar España”. Com vegem, ensenyaments que anul·laven totalment qualsevol intent de mostrar la personalitat pròpia de les dones, fruit del pensament feixista i totalitari.

L'Estat marca els seus objectius a través del sistema legal, però no tot es queda en això; l'Església, amb la seua doctrina i la seua acció pastoral, també contribueix a dur-lo endavant, i és, així, un factor clau en la creació i formació del model d'esposa i mare. La jerarquia eclesiàstica, igual que l'Estat, pretén sanejar la societat corrompuda per l'experiència republicana, i fidel, també a les consignes de Pius XII, la seua pastoral s'encamina a la recristianització de la llar. Tal i com apunta Gámez (1997: 108) el muntatge ideològic del nacional-socialisme espanyol va tenir, doncs, la seua pròpia idiosincràsia degut al poder de l'Església Catòlica. Així, la figura de Franco –*caudillo* a l'estil de Mussolini o del Fürher– adquireix connotacions divines –d'Herói nacional, de Salvador de l'Estat–, i del mateix mode, la Mare de Déu és converteix en el model a seguir per les dones: mare sacrificada i submissa.

Ja als anys seixanta la dictadura va entrar en la seua maduresa. Un cop superada la crisi política provocada pel seu aïllament després de la Segona Guerra Mundial, i dominat, bé que malament, el fracàs de l'economia autàrquica, el règim havia assolit una posició internacional que satisfia més o menys els seus afans de perdurar. Curiosament, però, quan el règim se sentia més segur, s'estava covant per sota la transformació social que, tot i que no acabà enterrant-lo, va contribuir a que, després de la mort de Franco, no es perpetuara la dictadura. Però a l'inici dels anys seixanta, les autoritats no tenien motius per al pessimisme.

Al juliol de 1962, Franco va formar un nou govern en el qual els tecnòcrates vinculats a l'*Opus Dei* es van veure reforçats, tot i que els falangistes mantingueren importants posicions. Però el seu programa fou insuficient (accions reivindicatives i aparició de les Comissions Obreres). Cada vegada més –Franco tenia 70 anys–, el futur del règim va anar ocupant el centre de les preocupacions del personal polític franquista. En aquest sentit, l'agitació universitària i de l'ensenyament en general i les reivindicacions obreres s'uniren per forçar els límits d'aquesta política cap a un desenvolupament democràtic.

Finalment, el 1969, un escàndol econòmic i el seu tractament en els mitjans de comunicació va precipitar una important crisi governamental. Quan el 20 de desembre de 1973, Euskadi ta Astasuna (ETA) va atemptar contra Carrero Blanco, que des del mes de juny ocupava la presidència del govern, la crisi de la dictadura era irreversible.

## **2.2. El cas concret de Catalunya**

Ja hem vist com tan bon punt les tropes franquistes ocuparen Catalunya, començà una duríssima repressió en tots els sentits que comportà milers d'execucions sumàries, empresonaments de republicans i nacionalistes en nombre difícil de precisar, i milers d'exiliats, preferentment a França i a l'Amèrica Llatina. L'afusellament del president Lluís Companys (1940) fou sens dubte el cas més notable d'aquesta repressió de primera hora. Les noves autoritats, amb la col·laboració d'un sector de la burgesia catalana, suprimiren per decret totes les institucions polítiques i culturals catalanes tant públiques com privades. L'ús de la llengua catalana fou estrictament prohibit i bandejat de l'ensenyament.

Una altra vegada la recuperació de Catalunya anà lligada fonamentalment a la cultura i a la llengua. La població resistí més o menys bé els programes de castellanització

radical, la repressió cultural i àdhuc l'arribada de noves masses d'immigrants castellanoparlants. Tanmateix, la recuperació cultural transcorregué sobretot al marge dels organismes públics o oficials. Tot i així, l'església catalana va ser, en part, responsable dels canvis que s'estaven desenrotllant a Catalunya. Una part del catalanisme civico-cultural va desenvolupar-se a l'aixopluc de l'Església, que paral·lelament oferia també protecció a un nou moviment obrer que no per casualitat va celebrar múltiples reunions en locals parroquials.

És interessant parar atenció a aquesta nova classe obrera que sorgia aleshores a Catalunya pels canvis que va produir en la resta de la societat. Una gran part d'aquesta classe procedia del sector agrícola de fora de Catalunya, això significa que va experimentar, en un període molt curt, grans canvis en la forma de treballar, així com un canvi cultural radical: les formes de vida rurals es transformaren en urbanes, l'estretor deixà pas a una gran capacitat de consum i es van fer evidents la vivència de nous costums i la presència d'una llengua diferent a la pròpia. Aquesta classe treballadora va tenir un gran protagonisme en el canvi sociopolític dels darrers anys del franquisme: les lluites socials de començament dels setanta van influir decisivament en el pes de la classe treballadora en les aliances que encetaren la transició política.

Per altra banda, les encíclicues de Joan XXIII (1961-1963) i el Concili II del Vaticà (1965), van tenir un gran impacte a l'Estat espanyol, amb una jerarquia eclesiàstica molt conservadora i encara identificada amb la dictadura franquista. El 1963, les declaracions de l'abat de Montserrat en denunciar el règim franquista, tot i la seua excepcionalitat, van obrir una confrontació entre part del catolicisme català i la dictadura. D'altra banda, un seguit de publicacions vinculades a l'Església catalana, especialment *Serra d'Or* i *Oriflamma*, van ser el vehicle d'expressió, pública i legal, de la dissidència catòlica catalanista.

Tot i així, el règim franquista inicià la dècada de 1960 amb les mateixes característiques essencials dels primers vint anys: concentració del poder en mans del dictador, predomini del partit únic, existència d'un gran aparell repressiu, i desenvolupament d'un renovat aparell propagandístic que ara disposava d'un nou i valuós instrument: la televisió.

Tot i així, la depressió econòmica dels anys quaranta i cinquanta donà pas a una expansió entre el 1960 i el 1973 a remolc de la prosperitat europea. L'afer Galinsoga (1959) –quan un grup de Catòlics Catalans va protestar davant els insults de Luis de Galisonda (director de *La Vanguardia*) per interrompre un sermó en català– i els fets del Palau (1960)

—on un grup d'assistents van ser detinguts a un concert per cantar el *Cant de la Senyera*—, palesaren el grau de la resistència nacionalista i la brutalitat repressiva de les autoritats. A la dècada dels anys seixanta començaren a quallar alguns esforços unitaris entre les forces polítiques catalanes. Així, el 1966 fou creat el Sindicat Democràtic d'Estudiants de la Universitat de Barcelona (SDEUB), protagonista de la Caputxinada en la què van participar Maria Aruèlia i diversos intel·lectuals.

A la mort de Franco (1975) i amb la imminència del restabliment d'un règim democràtic, es multiplicaren el nombre d'iniciatives culturals, populars i polítiques, i el concepte de Països Catalans semblà arrelar en esdeveniments com el Congrés de Cultura Catalana i en la creació de diversos partits, bé que sempre minoritaris i identificats amb l'independentisme. L'aprovació de la Constitució espanyola (1978), però, comportà una reculada d'aquests plantejaments, i els partits majoritaris abandonaren qualsevol referència als Països Catalans.

En aquesta situació es trobava l'Estat espanyol quan Maria Aruèlia Capmany començà a escriure: la victòria franquista i la permanència del règim després de la victòria dels aliats en la segona guerra mundial van fer fonedissa tota esperança de canvi; el sentiment de derrota va ser total, així



com la certesa que els ideals, que en la seva època de formació donaven sentit a la vida, estaven desterrats.

### 3. PLANTEJAMENTS TEÒRICS: EL MOVIMENT FEMINISTA ALESHORES

“El missatge de Betty Friedan era d’una simplicitat que hauria fet somriure les velles feministes, fins i tot les feministes catalanes, que s’havien caracteritzat per la seva prudència”,  
*Mala memòria*

#### 3.1. Precedents

Ha estat al llarg del segle XX que les dones han anat avançant en la tasca de modificació de les condicions de la seua existència, influint, alhora, en la resta de la societat. La teoria feminista es va reformular des de l’ontologia per a denunciar que filosòficament la dona havia sigut definida com a “naturalesa”, com a l’«alteritat absoluta», com a “allò *Alter*”, fórmules que podrien definir “el segon sexe” i mostrar que si no es naix dona, s’arriba a ser-ho, i que aquest “arribar a ser-ho” estava mediatitzat pel que s’havia construït com a “dona” des del pensament masculí.

Simone de Beauvoir, amb la publicació el 1949 d’*El segon sexe*, va mostrar que “la dona és per a si mateixa una

consciència” i, amb això, va radicalitzar, en termes ontològics, la crítica feminista il·lustrada d’eleva la dona al rang d’individu, subjecte de drets, al rang de ciutadana. Aquella radicalització permeté que el feminisme introduís en la noció de *crítica* la idea que la sexualitat és un vincle específic de domini; introduí la idea de la necessitat de relació amb el subjecte de domini; introduí la idea de l’existència autènticament assumida per part de les dones i va plantejar el problema de les complicitats amb l’opressió. Però, sobretot, va relacionar la idea del domini sexual amb la idea que es definiren les oportunitats de l’individu, no en termes de felicitat sinó de llibertat.

Campillo (1997: 76) ens diu que aleshores aquesta teoria es reinterpretava en clau existencialista-feminista, tota una tradició romàntica de la creativitat de l’individu. Es tractava d’un repte feixuc perquè, de la mateixa manera que la llibertat il·lustrada, havia segut negada per a les dones, també la llibertat romàntica havia tingut el seu particular sexisme. Per a la misogínia romàntica les dones no eren individus creatius que desenvolupen la seua llibertat, sinó objecte de desig, per a bé o per a mal.

Beauvoir dugué fins a les seues màximes conseqüències aquesta tradició, aquest repte, i va reformular la filosofia feminista en termes de tractar de definir la dona com a

transcendència, com a llibertat. Això era important perquè es tractava, sobretot, d'abatre les infructuoses polèmiques, una i altra vegada recurrents històricament, sobre la superioritat, la inferioritat i la igualtat que han pervertit totes les discussions.

Més tard, la segona Guerra Mundial, va dur amb ella una nova onada de feminisme. Els llocs de treball dels que havien lluitat a la guerra estaven ocupats per dones, i aquestes rebien gran quantitat d'informació al voltant de com podien ser més femenines, aconseguir un home i conservar-lo; de què s'havia de fer per ser una bona mare i una bona mestressa de casa o de la necessitat d'estar sempre jove, sempre bonica, sempre rient. Moltes d'aquestes dones van aconseguir combinar el seu lloc de treball amb la casa i la maternitat tot i fer-ho amb mala consciència, d'altres, però, van preferir quedar-se a casa.

L'obra cabdal d'aquest període va ser *La mística de la feminitat* de Betty Friedan, que el 1963 mostrava com els grups de dones discutien al voltant de les seues experiències de cada dia, dels seus problemes sexuals, dels seus sentiments, tot traient conclusions polítiques: "El que és personal és polític" va ser l'eslògan més repetit a l'època.

### **3.2. Implantació de les idees a Catalunya**

El desenvolupament d'un moviment feminista a Catalunya al segle XIX demostrà com les dones de la burgesia catalana es van enfrontar amb les restriccions de gènere i van obrir nous horitzons en el seu camp de projecció social i cultural que al principi eren contraris a les normes específiques de la feminitat. Encara que la seua definició de feminisme no es basava en els drets polítics de les dones, reivindicaven drets civils i socials en els camps del treball i l'educació i el seu propi dret a tenir un paper actiu en aquestes àrees. Demanaven un reconeixement del treball de les dones, una millor posició social i el dret a participar activament en molts camps socioculturals. D'aquesta manera van qüestionar les normes que limitaven l'activitat femenina de l'esfera privada.

Aquest primerenc moviment s'entén si el situem just en el context social i polític en el què es va desenvolupar. En instituir-se el 1914 la Mancomunitat Catalana –l'entitat política que va intentar posar les bases per a una futura autonomia de llarg abast–, van crear-se diverses institucions molt importants pel desenvolupament cultural del país. Algunes d'elles encara ara continuen en funcionament, en són exemple l'Institut d'Estudis Catalans, la Biblioteca de

Catalunya, l'Escola Superior d'Agricultura, les biblioteques Populars, l'Escola del Treball o l'Escola de Biblioteques (4).

En aquests sentit, l'interés de la Mancomunitat per l'educació, i per l'educació de les dones, és remarcable. A banda de la creació d'aquestes escoles, el govern era partidari de l'educació igualitària de les dones, del treball de la dona, i de que practicara esport. L'assistència continuada de les dones –tot i que sols de les de la classe burgesa– als cercles artístics i intel·lectuals de l'època, és un altre punt per a tenir en compte i per remarcar.

És clar que aquest intent d'obertura, no va suposar, ni de bon tros, que la dona es convertira en un individu autònom i capaç de valdre's per ella mateixa, sinó que, si aprofundim en la ideologia d'aleshores, anaven encaminats, més aïna, a fer de les dones unes bones mares i mestresses de casa; no obstant, aquestes actituds van anar filtrant-se en la societat de l'època per acabar esclatant definitivament, anys més tard, amb la vinguda del govern republicà.

Més tard, ja a principis del XX, segons ens diu Nash (1992: 210) el discurs hegemònic sobre les dones es basava en la ideologia de la domesticitat:

“La “perfecta casada” era l'arquetip de dona model per a totes les classes socials. Aquest discurs era interclassista i la identitat personal, cultural i social quedava definida per la seua funció social com a mares i esposes. Malgrat les diferències de classes en la

construcció del feminisme, sembla com si les dones de totes les classes haguessin acceptat la ideologia domèstica, i la classe treballadora catalana no va desenvolupar una definició de gènere alternatiu de masculí i femení”.

Fins i tot, a les primeres dècades del segle XX hi havia molts pocs exemplars de pensament feminista que es qüestionaren la maternitat com a component central de la identitat de la dona. El corrent del pensament feminista es basava en la diferència i la projecció del paper social de la dona com a esposa i mare en el món públic. Encara que no es va arribar a qüestionar la definició social de la dona com a mare, d'alguna manera aquestes poques dones representaven el qüestionament d'un dels paràmetres bàsics de la ideologia de la domesticitat. En aquest moment tingué un caràcter més reivindicatiu la revista *Feminal* (1907-1917), sorgida com a suplement de la *Il·lustració Catalana*, dirigida per Carme Karr, que defensà sobretot un programa de culturització de les dones de classe mitjana que els permetés de treballar al mateix nivell que els homes. En aquest sentit, en el primer quart del segle XX, podem esmentar associacions com la Federació Sindical d'Obreres (1921), l'Institut de la Dona que Treballa (1920) o Acció Femenina (1921); a més de publicacions com *Breus consideracions sobre la dona* (1904) de Joaquim Santamaria, *El feminisme a Catalunya* (1907) i *Estudi feminista* (1919) de

Dolors Monserdà o *Les reivindicacions femenines* (1927) de Santiago Valentí i Camp, entre d'altres.

Ja l'any 1931, la proclamació de la Segona República, amb l'assentament d'un règim polític democràtica representà un canvi significatiu en la trajectòria política del país. Aleshores, el nou règim inicià una sèrie de reformes encaminades a adequar les estructures polítiques i socials al nou sistema polític. La democratització de la societat comportà modificacions substancials en la condició social de la dona ja que les empreses contemplaren canvis legislatius que derogaren, en gran part, la legislació discriminatòria vigent. Hem de dir també, tot resseguint la història dels moviments feminismes a casa nostra que, a diferència d'altres països, la concessió del sufragi femení a Catalunya no es deu a la pressió social d'un moviment sufragista, vist que el moviment feminista espanyol constituí una minoria molt reduïda de dones. La concessió del vot el 1931 obeí més aviat a la necessitat d'una política coherent amb els pressupòsits democràtics d'igualtat de drets del govern estatal.

Mary Nash (1988: 245) dóna notícia d'alguns moviments de dones que van deixar sentir les seues veus aleshores. Dones Catalanes, per exemple, inicia una recollida de firmes per aconseguir l'indult dels joves d'Estat



Català condemnats després del complot del Garraf, Dones de la Unió Socialista de Catalunya, Dones d'Esquerra Republicana, les Dones del Moviment Anarquista, les del Bloc Obrer i Camperol o l'Agrupación de Mujeres Libres són algunes de les associacions més representatives.

Durant els anys de guerra es produí una mobilització políticossal important de les dones que aconseguí integrar en un esforç col·lectiu milers de catalanes identificades amb la causa antifeixista. No obstant, la manca de llibertats en què es va viure després sota el règim franquista, va fer callar les veus de qualsevol moviment social que no combregara amb les idees feixistes.

Tot i que, segons Borderias (1997: 135), la República va deixar a mig acomplir part dels compromisos que havia contretat amb les dones i no aplicà alguns dels drets que els foren reconeguts per la constitució republicana, si es valora el període des de la perspectiva del franquisme, la República constituí per a les dones un parèntesi de llibertat i una oportunitat, avortada, d'adquirir una ciutadania plena i d'eixamplar els marges d'autonomia que començaven a obrir-se.

Tant en l'àmbit públic com en el privat –és a dir, tant en els drets educacionals, laborals i polítics com en el matrimoni i la família–, el *Nuevo Estado* es proposà d'abolir

l'obra liberal republicana en matèria d'igualtat jurídica i de reforçar les bases d'una societat patriarcal convencional, el model i la base de la qual era la família tradicional cristiana.

Després de la guerra, no fou fins els anys 60 que se suscità novament l'interès pel tema. A partir de 1965, amb la traducció al castellà de *La mística de la feminitat* de Betty Friedan i l'aparició en la revista *Cuadernos para el Diálogo* d'un dossier especial sobre la dona, el moviment feminista modern començà a sorgir a Catalunya i a l'Estat espanyol.

Montserrat Palau (2000) ens ho il·lustra d'una manera molt gràfica:

“Dans les années 1960, les voyages et le tourisme sont l'occasion de l'introduction des modèles extérieurs que les jeunes générations suivent avec dévotion; et la demande de main d'œuvre croissante et la scolarisation vont questionner la légitimité du modèle franquiste qui ne voyait le destin féminin que dans le mariage et la maternité.”

Vegem com les dones, una gran part de les quals militaven en la clandestinitat, comencen a organitzar-se. Els nous vents dels anys seixanta (industrialització, creixement econòmic, moviments socials...), fan que es comence a notar la influència exterior vinguda d'altres països. *El segon sexe* i el llibre de memòries de Simone de Beauvoir, esdevenen lectures obligatòries fonamentals per a totes les dones dels anys seixanta, les quals, amb la constitució dels primers

moviments i de les organitzacions feministes de començaments dels setanta, inicien la lluita per l'emanipació i les reivindicacions de les dones.

Dos moviments van iniciar a Catalunya el feminisme modern: per una banda, les idees nascudes del catolicisme progressista representat per *Cuadernos para el Diálogo*, que apostava per un ascens de la situació social de les dones mitjançant els estudis i l'arribada al mercat laboral. Per altra banda, van sorgir les tesis dels partits socialistes i comunistes –aleshores en la clandestinitat– i els assaigos de Maria Aurèlia Capmany; aquesta tendència denunciava la situació d'opressió que patien les dones en benefici dels interessos capitalistes, fent un paral·lelisme evident entre l'opressió femenina i l'opressió de classes, i proposant la transformació de la societat. El punt àlgid del ressorgiment feminista al Principat el trobem en la celebració de les Primeres Jornades Catalanes de la Dona, celebrades a Barcelona el maig de 1976, a partir de les quals sorgiren diverses propostes d'organització i afermament del moviment.

Hem vist com en la història contemporània de Catalunya hi ha dos períodes especialment significatius on les dones han actuat públicament modificant els comportaments socials estereotipats: són la II República i de la transició

democràtica a hores d'ara. Si alguna cosa ha caracteritzat aquest procés ha estat la força amb què diferents grups de dones, des de diferents àmbits i amb ritmes diversos, han reclamat el seu dret a participar activament des de la lluita pels drets civils fins a la transformació de la vida quotidiana, des del dret a disposar del propi cos fins a la transformació de les formes de fer política. Seguint les idees d'Escario (1996: 23-25) podem dir que aquesta preocupació, que mescla allò personal i allò polític, és una nova forma de veure's socialment com a dones.

En aquest context, els múltiples grups de dones que han anat conformant-se des d'espais i oposicions diferents però dins del moviment general d'oposició al franquisme, comencen a confluïr i a constituir-se en xarxes. És un procés que anirà creixent i accelerant els ritmes d'activitat fins a nivells impensats: allò personal s'ha convertit en polític i les dones lluiten pel seu ple reconeixement.

Volem concloure aquest apartat amb l'exposició d'una de les tesis més clares a les que hem arribat. Nash ja va proposar-la a nivell general, tot basant-se en el feminisme de principi de segle, però ha estat Charlon (1987, 10) qui l'ha traslladat fins els corrents dels nostres dies. L'autora vol fer-nos veure que l'evolució dels drets de la dona segueix de manera perfecta la del reconeixement dels drets específics de

Catalunya: durant els anys de la Segona República, les dones obtenen el dret de votar, i fins i tot el dret a l'avortament i a la contracepció durant els anys de la guerra, i perden tots aquests drets després de la victòria de Franco; així mateix Catalunya perd llavors l'Estatut d'Autonomia gaudit durant la República. Només amb el retorn de la democràcia, les dones retroben parcialment els drets perduts, del mateix mode Catalunya torna a tenir l'Estatut.

## 4. LA VEU DE LA DONA: EL PENSAMENT PROPI DE L'AUTORA

“Em sentia, per altra banda, tan absolutament responsable dels meus actes que m'era molt difícil donar-ne la culpa a algú o a algú altre, encara que fos el mascle”,  
*Mala memòria.*

L'extensió de l'obra de Maria Aurèlia Capmany no es limita a la novel·la sinó que l'autora fa incursions en una gran varietat de gèneres literaris. Així doncs, les idees centrals del seu feminisme es troben, en realitat, en obres que no són de ficció narrativa. A l'hora de dur a terme el present treball, ens hem fixat en les que creiem que són més importants en aquest sentit, que donen més informació o que han tingut una repercussió més vasta en la formació del pensament feminista de l'època. Aquestes obres són, sobretot, les seues memòries: *Mala memòria* (1987) i *Això era i no era* (1989), a banda de dues obres de caire memorialístic que per la seua estructura i informació no poden considerar-se ben bé obres de memòries, com són: *Pedra de toc* (1970) i *Pedra de toc II* (1974). Pel que fa a les obres

assagístiques inclourem en l'estudi *La dona a Catalunya. Consciència i situació* (1966) obra clau en la formació del pensament feminista de l'autora i capdavantera pel que fa a obres teòriques a casa nostra, i *El feminisme a Catalunya* (1973).

Són aquestes obres, com ja hem dit, les que fonamentaran i al voltant de les quals giraran les reflexions que exposarem tot seguit, i les que han de servir de marc teòric per als propers punt que desenvoluparem d'anàlisi literària. El capítol s'estructurarà de manera cronològica, tot prenent com a referència la publicació de *La dona a Catalunya*, pel fet que la seua publicació, marcarà un abans i un després en la concepció de les idees feministes de Capmany. La part central del capítol es dedicarà fonamentalment a explicar la gènesi d'aquesta obra. Finalment acabarem amb una mena d'apèndix on analitzarem la importància de l'autora i de la seua obra en el moviment feminista català de l'època.

#### **4.1. Època de joventut: el magnífic "destí de les dones"**

«Orden del Ministerio de Educación Nacional recordando que se halla terminantemente prohibida la coeducación en la enseñanza. Orden del 4 de septiembre de 1936.»

Aquesta i altres ordres ministerials semblants, van fer que la vida de Maria Aurèlia fera un gir de 180°. En l'àmbit

familiar i escolar en el que transcorregueren els seus primers vint anys no suposava cap desavantatge el fet de ser dona, i encara menys, el de ser catalana. La guerra civil, però, i més encara, la victòria franquista, van suposar un trencament brutal amb tota la seua vida anterior: ser dona, aleshores, era com a mínim, un desavantatge. Ella mateixa en farà referència explícita anys després en referir-se a l'arribada del franquisme (CAPMANY: 1997b):

“Realment, tot el que ell representava [Francisco Franco] havia trastocat la meua vida, no sols destruint els fonaments de la meua existència, sinó fins i tot modificant la meua conducta, que ja no podia ser com hauria estat sense la condemna del franquisme”.

A la seua infantesa Maria Aurèlia reconeix adoptar una mena d'actitud sensible reforçada per l'ambient, una mica de conte de fades, en el què ella vivia (CAPMANY: 1997b, 388):

“Durant un període de tres anys, que en el meu record és un període llarguíssim, vaig viure com una nena que es prepara simplement a ser dona, com una nena de les novel·les d'en Foch i Torres, com una nena que no té altra feina que desenvolupar la pròpia feminitat. És el període que va des del meu fracàs escolar fins a la meua entrada a l'Institut Escola”.

Ens hem de remuntar, forçats per les seues pròpies paraules, a l'època de l'Institut Escola –organisme que li canviarà la vida i la seua visió del món– on trobem les



primeres vegades que Capmany es planteja el fet de ser dona, que pren consciència de la seua identitat. És a partir del que escriu a un dietari encara inèdit que reproduïx Palau (2002), que podem traure les primeres conclusions respecte a quins eren els seus plantejaments aleshores. Ens trobem a l'època de 1938 a 1939, on a partir de les seues inquietuds d'expressió i comunicació, també de les seues ambicions d'una vida singular i fora dels paràmetres més comuns, Maria Aurèlia veu en la condició de dona un escull als seus propòsits, el paràgraf és llarg però crec que pot valdre la pena:

“Avui discutia la possibilitat que té una dona de fer una obra lírica, em donen raons i són conviccions de que les dones no poden ésser líriques, jo aquest món interior necessito treure'l. Jo tinc afany de fama! Jo necessito dels meus escrits de la meua vida externa!! I necessito exterioritzar els meus pensaments!!! I per això haig d'ésser menys dona? El problema és greu per mi i no té sortida.

(Se m'ha apagat la llum i escric a les palpentos)

Aquest és el meu problema greu de veres, el de tota la meua vida i no té solució. Jo vull ésser una dona com les altres amb un home que estimi amb fills amb llar, no obstant no em resigno a això, em sembla absurda una vida així. I la vida que aspiro, l'altra vida per mi sola, la de dona extraordinària, m'esvera.

Tinc por. Tinc por de tot, de mi mateixa, dels meus somnis que no em deixen ser una dona com les altres, com Carmen que balla

sambes i que és feliç perquè sí, perquè tot li és igual. I a mi tot m'és poc i de tot me'n alegro (17-10-38)”.

La situació no és gens fàcil, Maria Aurèlia intenta adaptar-se a la nova època. Intenta seguir personalment les noves normes, tot i el conflicte interior. Perdut el món per al que va ser educada, creu, temporalment, que la solució és adaptar-se, amb el sobrepreu de la renúncia. El canvi de vestuari, la “conversió catòlica” i el festeig, que la seua mare contemplava indignada, van durar, més o menys, un any. D'aquella època hi ha una bona quantitat de testimonis que l'autora recull als seus llibres de memòries. A *Mala memòria* (CAPMANY, 1997b) podem trobar des d'una mena d'agraïment a la seua família per l'educació rebuda:

“Sempre he pensat que, si en aquell moment m'hagués trobat inserida en una família bastant més integrada que la meua en el cos social, jo m'hauria casat aquella tardor, m'hauria dedicat a posar fills al món i, com tantes dones de la meua generació, m'hauria desvetllat ja a la llinda de la menopausa.” (p. 412).

Fins un sentiment de repulsa vers la realitat d'aleshores:

“Les meves amigues, les meves companyes, es casaven i eren felices, i quan jo descobria com n'eren, de felices, m'adonava que si a mi em tocava ser feliç d'aquella manera em moriria.” (p. 412)

Sense deixar de banda l'enamorament al què ens referíem abans que va estar a punt d'endur-se-la a l'altar i al que finalment, va renunciar:

“Quan va anar descobrint que jo no creia en Déu ni Santa Maria, que era *rojo-separatista* i que no entrava en els meus càlculs posar dotze fills al món, va decidir que això ja ho arreglaria ell amb les seves qualitats persuasives, i es va dedicar a demostrar-me que jo no era així com em creia ser, sinó d’una altra manera, i que la pèssima educació que m’havien donat podia resoldre’s amb un reciclatge intens que em conduiria al si de l’Església i als seus braços.” (p. 411)

Arribada la Guerra Civil del 36 el discurs hegemònic sobre les dones proposat pel règim i per la *Sección Femenina*, es basava, com hem dit, en la ideologia de la domesticitat. La idea de feminitat estava present a tot arreu, les dones havien de ser molt femenines: *mujer-mujer*; femenines, s’entén, en el sentit que les dones són un element decisiu per la consolidació d’un tipus de família jerarquitzada:

“La feminitat era com una espècie en perill d’extinció que calia salvar al preu que fos. L’educació de vegades venia com a repte, amb un «sigues més femenina». Altres vegades, en forma d’elogi. Un amic ocasional de dits llargs no es podia estar de dir-me: «a tu els estudis de filosofia no t’han fet perdre la feminitat.» (1997b: 444)

D’altra banda, el govern franquista obligà les dones a realitzar un Servei Social que comprenia dues parts: una teòrica (que consistia en cursos de ciències domèstiques, puericultura, religió), i l’altra pràctica (per a servir en una institució de la *Sección Femenina*). Allò que es pretenia era

fer a la dona com una espècie inferior, definida mitjançant l'alteritat i la dependència: feblesa, inconsciència, passivitat i intuïció fetes per la força, la consciència, el coratge, l'activitat i la intel·ligència dels homes. La ironia que se'n desprèn del fragment on ho explica Capmany, deixa entreveure el sarcasme que li produeix aquell tipus d'educació, ella que venia de l'Institut Escola, amb un model de coeducació molt clar.

“A cada curs la *señorita de hogar*, una falangista més o menys amable, obligava les alumnes a ensinistrar-se en l'economia casolana, a memoritzar menús adequats, a tenir cura dels infants i, el que era més difícil i complicat i feia anar de corcoll els horaris a final de curs, la realització de la *canastilla*, confeccionada amb paper fi, símbol de tota la inutilitat i la ineficàcia de la difícil reconquesta de la condició femenina.” (1997b: 446)

#### **4.2. Cap a la formulació pròpia: *La dona a Catalunya***

És en la segona meitat de la dècada dels 50 quan es comença a produir el canvi, quan Maria Aurèlia Capmany va adquirint consciència de gènere i, amb l'inici dels anys 60, comença a lluitar pels drets de les dones. Fins aleshores la seua posició contrària a la dictadura i a la situació de les dones són presents a la seua vida i obra, però és a partir d'aquesta dècada en què Capmany dirà en veu alta i escriurà repetidament que el franquisme li va provocar un complex de castració. Les causes d'aquest canvi són diverses i podrien

ser resumides en dos: el canvi de vida personal i la literatura. De fet, ja era una dona “diferent”: soltera, treballadora i escriptora. Ella mateixa, a *Mala memòria*, pren consciència de quina era la seua situació respecte al feminisme:

“El medi en què havia viscut no era el més propici per a convertir-me en una feminista de les anomenades radicals. Havia cregut, com la majoria de dones de la meua generació, amb tot el convenciment, que el plet que les dones de finals de segle havien portat als tribunals ja s’havia resolt i que, ja mestresses dels propis destins, havíem de decidir què faríem de les pròpies vides. Em sentia, per altra banda, tan absolutament responsable dels meus actes que m’era molt difícil donar-ne la culpa a algú o a algú altre, encara que fos el mascle”. (CAPMANY: 1997b, 442)

Diverses vegades ha recordat Maria Aurèlia Capmany, el fet que, en acabar la Guerra Civil, va sentir el complex d’«enveja de penis», en adonar-se que per a participar en aquella societat que aleshores començava a formar-se, era gairebé imprescindible ser un home. No obstant, i com explica Montserrat Palau (1993: 71), el crit de Rigolboche “*Heureusement que je suis une femme*” (5), no va tardar a eixir-li dels llavis. Tot i així, l’afirmació de gènere de Capmany, no va ser immediata al desenrotllament dels fets històrics, ja que no fou fins la dècada dels seixanta i l’elaboració per encàrrec de l’obra *La dona a Catalunya* (1966), que l’autora va formular les bases del seu feminisme.

D'altra banda, la literatura marca el desvetllament reivindicatiu del seu gènere. La traducció de *La mística de la feminitat* de Betty Friedan va comportar que, com ja hem dit, Edicions 62 li encarregués una “versió nostrada”, *La dona a Catalunya* (1966). A la recerca històrica d'aquest primer estudi, cal afegir-hi tres lectures que Maria Aurèlia Capmany sempre citava: *El segon sexe* de Simone de Beauvoir, *Tres guinees* de Virginia Woolf i *Les bostonianes* de Henry James.

Tot i que en 1972 l'autora francesa va entrar a formar part del Moviment d'Alliberament de la Dona, i es va declarar clarament feminista, Simone de Beauvoir, al final d'*El segon sexe*, diu que no és feminista perquè creu que els problemes de les dones es resoldrien automàticament en el context d'una societat socialista. Per feminista entenia una lluita orientada a combatre problemes específics de la dona, independentment de la lluita de classes. Tot i el seu compromís amb el socialisme, *El segon sexe* està basat, no en la teoria marxista tradicional, sinó en la filosofia existencialista de Sartre. La tesi principal de l'obra és que al llarg de la història, les dones han estat reduïdes a objectes de l'home: la “dona” ha esdevingut l'Altre de l'home, se li ha negat el dret a la seua pròpia subjectivitat i a ser responsable de les seues accions.

Conseqüentment, en 1949, moment de l'aparició a França del llibre de Simone de Beauvoir, les dones catalanes seguien els esquemes d'actuació que la *Sección Femenina* els havia imposat. El llibre, però, no va suposar cap resposta immediata pel fet que Beauvoir formava part dels autors emmudits mitjançant la censura del règim franquista. Sartre, Beauvoir o Camus, entre altres autors, de l'estat espanyol o de fora, van ser intervinguts i censurats.

A Catalunya, els contactes més freqüents amb l'exterior eren a través de França. Formava part de la cultura catalana anar al país veí, buscant la informació política i cultural, la llibertat d'expressió que ací faltava. Van publicar-se aleshores una sèrie d'obres franceses que van tenir una influència important no sols entre les feministes sinó en totes les dones que en aquells anys començaven a sentir els primers impulsos de rebel·lió contra el seu paper tradicional. La de major impacte aleshores va ser *El segon sexe* de Simone de Beauvoir i també les memòries de la mateixa autora. Simone de Beauvoir, escriptora vinculada a un grup d'intel·lectuals francesos, oferia un exemple de dona independent i combativa que anava més enllà de les seues obres de reflexió teòrica. Una dona que vivia sola, que viatjava, que escrivia i era coneguda per la seua obra, oferia un model de comportament diferent al prescrit socialment com a *femení*.

Aquesta nova filosofia que propugnaven els autors, sedueix ràpidament les noves generacions, que van poder conèixer els textos existencialistes mitjançant diversos canals, la major part clandestins. Citem, per una part, l'Institut Francés de Barcelona, que va estar un dels centres importants d'oposició i de resistència cultural clandestina. Allà es donaven conferències i s'organitzaven taules redones on es descobrien les teories i els moviments de la cultura francesa. Per altra part, la proximitat geogràfica a donat peu tradicionalment a molts lligams culturals (6).

En 1949, Josep M. Castellet, aleshores estudiant de la Universitat de Barcelona, impressionat per les teories d'*El segon sexe*, va fer una crítica lloant l'obra a *Laye*: la revista, però, va ser interceptada per la dictadura franquista. Ja des dels anys cinquanta, circulaven les versions originals d'*El segon sexe*, però va ser el 1962, mitjançant una traducció al castellà feta per l'editorial Siglo XX de Buenos Aires, que l'obra va conèixer una veritable acollida. Anotem també que, l'èxit de l'obra de Simone de Beauvoir va coincidir amb el moment que la literatura catalana s'impregna d'allò que coneixem com a "realisme històric", és a dir, un realisme de base marxista que propugnà un intent d'inserir el treball intel·lectual i literari en el procés de recuperació política del país. La mateixa Maria Aurèlia diu referint-se a *El segon sexe*:



“Quan arriba a les nostres latituds el seu llibre no despertava l’interès de ningú. En el nostre clima beatífic la dona havia resolt ja tots els seus problemes. La dona havia tornat feliç a casa, una casa plana de bimbirimboies, una casa amb moltes cortinetes per planxar. En els periòdics del país, en parlar del treball de la dona, es feien projectes perquè la dona no hagués de treballar; els subsidis familiars havien de resoldre d’una manera perfecta tots els seus problemes; quan es parlava de la cultura de la dona se li recordava que el llatí no li havia de fer perdre la seua feminitat. A la dona, continuo referint-me als articles de fons dels periòdics, li era reservada una alta missió: donar fills a la pàtria. Perquè la mística de feminitat havia fet ja la seva feina i havia destruït ràpidament tota l’obra que mig segle d’educació liberal havia intentat, molt feblement, aconseguir”. (CAPMANY: 2000, 210)

Com ja hem dit, és justament a la segona meitat dels anys seixanta, que Maria Aurèlia Capmany pren consciència de la noció de gènere i comença a defensar el dret de les dones. El 1962, Josep Maria Castellet, des d’Edicions 62, intenta publicar la traducció d’*El segon sexe*, però les autoritats i la censura franquista no ho permeten. El 1966, ell mateix demana a Capmany un assaig sobre la situació de la dona a Catalunya, titulat *La dona a Catalunya*. Aquest estudi anava conduït a defensar els drets de les dones i a defensar el feminisme. És aclaridora la impressió que va tenir l’autora en rebre aquella comanda:

“Confesso que em vaig sentir una mica perplexa davant la comesa. Jo pertanyia a una generació de dones que creuen que la lluita feminista havia ja donat els seus fruits. La pregunta que jo em feia i que era, de fet, la tesi del llibre, era on som? Què n’ha quedat d’aquelles velles reivindicacions”. “El llibre va ser per a mi una gratificant experiència. Una experiència carregada de sorpreses, en primer lloc per la frenètica reacció que causava. ¿Per què em reaccionaven tan violentament homes sensats i fins i tot amb fama de progressistes?”. (CAPMANY: 1997b, 447)

Maria Aurèlia va denunciar la situació de les dones catalanes als anys seixanta i setanta. La defensa dels seus drets passava per la participació dins la vida pública des d’una situació progressista d’esquerres. Perquè Capmany anava molt més enllà de considerar que sols la diferència de sexes és suficient per constituir els grups humans; Maria Aurèlia no separava la lluita per l’alliberament de les dones d’altres lluites per l’alliberació de tota la humanitat.

Palau (2002), ha remarcat també que no és estrany que l’assaig de Beauvoir impactara Capmany, que prologà la traducció de l’obra de l’escriptora francesa, perquè està basat en la filosofia existencialista de Sartre que tant l’havia marcada en la seua joventut. Capmany, i així ho va explicant a *La dona a Catalunya*, combrega amb l’autora francesa en la tesi que, al llarg de la història, la dona ha esdevingut l’*altre* de l’home, se li ha negat el dret a la seua pròpia subjectivitat

i a ser responsable de les seues accions. Per a Capmany, com per a Beauvoir, en termes existencialistes, la ideologia masclista presenta la dona com a immanència, i l'home com a transcendència:

“Una de les característiques de la condició femenina és la de prendre consciència com un ésser altre. [...] L'home defineix a la dona “Definida com? Definida com a “alteritat”, com a diferència i naturalment com a dependència”. (CAPMANY, 2000c: 21)

I Capmany segueix Beauvoir per demostrar, sobretot retratant i acusant la burgesia catalana, com aquestes concepcions dominen tots els aspectes de la vida social, cultural i política, i com les mateixes dones interioritzen aquesta visió objectivada, vivint en un estat inautèntic o de “mala fe”, com ho hagués denominat Sartre.

“És evident que la dona que dimiteix de les seves responsabilitats en tant que persona, que es reclou en una hipotètica llar encoixinada i còmoda, que s'insereix en un nou corrent que podríem anomenar de *menagère éclairée*, i que abandona deliberadament el terrible pes de les responsabilitats socials i polítiques que les seves àvies li havien llegat, és la víctima, com molt bé denuncia Betty Friedan, d'una propaganda. Víctima i còmplice, però, com diu Jean-Paul Sartre.” (CAPMANY, 2000c: 189)

Misiego ens ho explica ben clarament:

“Capmany presenta una diferència respecte a les pensadores del segle XX que exposaven les difícils condicions en què la dona viu i ha viscut i l'atac, evident o implícit, contra un món essencialment

masculí. Capmany, no fa un crit des de l'exterior demanant l'entrada; sinó que és una tempesta des de l'interior demanant l'expulsió de la hipocresia, de la falsa religiositat, del cinisme autocomplaent que ha estat una rèmora tan forta com l'antagonisme masculí en el desenvolupament de les dones. Si hi ha un atac personal és sempre contra el tipus de dona de dolçor malaltissa que té per exclusiu nord del seu esperit l'atacament absolut de les convencions socials, per absurdes que siguin.” (MISIEGO, 1982: 391)

La metodologia emprada a *La dona a Catalunya. Consciència i situació* és molt similar a la que fa servir Betty Freeman a la seua obra, *La mística de la feminitat*. L'autora, després de fer una introducció històrica de quina ha estat la situació de la dona al llarg de la història de Catalunya, realitza unes enquestes i les reparteix per dones de diferents estats socials i generacions diferents, per tal de centrar l'estudi en un moment concret i en una circumstància concreta, la de Catalunya. L'autora necessita conèixer com és la dona en el moment de l'estudi.

Vuitanta enquestes amb setze preguntes cada una demostren que, pel que fa al grup de +25, les dones de la classe mitjana són més inconformistes, més reaccionàries en general, mentre que la burgesia i la classe obrera acaten el paper que els toca complir: les primeres, potser per desinterès, les segones segurament per falta d'informació.

A l'obra, l'autora fa visible com els esdeveniments històrics canvien l'ésser humà i com el concepte definidor de dona canvia segons la realitat històrica i social en què es troba inclosa. El concepte de dona, doncs, en una societat agrícola és divers del concepte de dona en una societat mercantil. I no sols això, el concepte de dona que elabora la societat burgesa no té a penes res a veure amb el concepte de dona que persisteix en un medi rural, o en l'estadi social que conforma la classe obrera. És evident, doncs, que allò que vol fer-nos veure Capmany és que a partir d'una nova realitat, d'una nova entitat històrica que és la dona adulta de mitjan segle XIX, quan podem començar a parlar de la dona com a individu que forma part del conglomerat humà.

L'obra parteix del fet que “la societat actual no concedeix a la dona, en tant que dona, el mínim de garanties que tot ésser humà necessita per al lliure exercici de les seves facultats”. L'evolució de la condició femenina a Catalunya en el transcurs dels segles és un dels motors que fa rodar l'estudi. Comprendre com i per què la dona ha tingut, perdut, tornat a tenir i perdre tot el seu poder i independència, és una condició indispensable a l'elaboració del seu assaig.

Una de les qüestions que vol resoldre l'obra és el del nou *estatus* social de dona. Una vegada la dona ha entrat a ser un

element actiu en la realitat social, el problema de la dona es presenta ara en el camp de la vida quotidiana, de la pràctica diària, en el fet que encara tenen consciència de la seua manca d'integració.

“El problema de la dona avui té un matís específic. La sufragista podia denunciar causes ben concretes que determinaven la seva rebel·lió. La dona actual presenta uns símptomes que els psiquiatres americans han acabat anomenant *síndrome de la managèr*. Un estat permanent d'insatisfacció que res no pot calmar. [...] És evident, però, que mentre les estructures de la societat no canvien, mentre la noia universitària s'hagi de plantejar el problema carrera o matrimoni condemnarem els seus esforços al fracàs”. (Capmany: 2000c, 102)

I encara:

“Se'ns fa evident que la dona és conscient de la seva situació precària, marginal, podríem dir segregada. N'és conscient i no ho accepta com una condició essencial, sinó com el producte d'una circumstància que li és adversa. Adversa perquè una estructura de la societat en què viu l'exclou, la tracta com un enemic perillós o, si més no, com un ésser incapaç d'una plenitud de facultats. Dit d'altra manera, la dona és conscient de la seva alienació.” (CAPMANY: 2000c, 145)

El fet de situar la dona dins el marc de tota la humanitat i de contextualitzar la seva situació al llarg dels segles, posa de manifest un nou plantejament on queden paleses també les idees de Beauvoir i d'altres pensadores, la situació de la

dona, doncs, és la que és en cada moment històric perquè no es pot desvincular la dona de la resta de la societat:

“Hi ha una veritat que torna a sorgir, constant del llibre de Virginia Woolf, i és que en plantejar el problema de la dona és el problema que fonamentalment ens interessa. I aquest és també el planteig del llibre de la comtessa de Campo Alange, i el de Betty Freeman, és a dir, de tots els qui s’adonen que la situació de la dona en el conglomerat social no deriva de cap essència prèvia perquè l’ésser humà no és una espècie natural, sinó una entitat històrica, i que per tant no podem plantejar el problema de la dona sense començar per plantejar el problema social i polític” (CAPMANY: 2000c, 185)

I també:

“He insistit molt en el fet que, en una societat agrícola, d’economia estable, de primat de la casa i la terra, la dona té una categoria, si no exactament igual, molt semblant a la del varó. És simptomàtic, però, que aquests drets que té la dona com a membre pertanyent a una classe desapareixen en el moment en què la classe dominant és la burgesia”. (CAPMANY: 2000c, 50)

Tot i que l’estudi no vol ser dogmàtic a l’hora de presentar solucions per resoldre el problema de la dona, allò que queda molt clar a l’obra és que la situació de la dona no pot plantejar-se com un problema al marge de la societat, per a Maria Aurèlia no es podrà resoldre el problema girant l’esquena a la resta de problemes socials. Per a l’autora barcelonina el feminisme s’explica en relació a una sèrie de

fenòmens socials, econòmics i polítics: mai no s'entén com una qüestió separada; més encara, aïllar-la és una manera de desvirtuar-la i treure-li el poder que té o pot arribar a tenir si se l'entén, justament, com un aspecte fruit d'una situació global.

Capmany parteix, doncs, per a les seues reflexions, de la situació de la dona a mitjan del segle XX tant a Catalunya, com a la resta de l'Estat espanyol, com en el món sencer veient-la absolutament vinculada a les vicissituds polítiques, no podent plantejar els temes, de cap manera, per separat. Aquesta actitud no li ve sols de la fase de pro-feminització de la dona que es va dur a terme a la postguerra, sinó en com va aprofundir el terme en la societat d'entreguerres. No és sols, però, teòrica aquesta caracterització, sinó que li arriba també per l'experiència que li aporta la seua dedicació a l'ensenyament, i el comprovar de primera mà com, promoció rere promoció, les alumnes eren ensinistrades perquè s'adaptaren a l'ordre establert, creant-li açò una actitud pessimista davant la recerca de solucions. Així ens ho conta a *La dona a Catalunya* (2000: 27):

“Una de les característiques d'aquestes noves promocions que es plantegen de cap i de nou el problema de la seua situació, és l'estupor en descobrir les contradiccions en que es veuran ficades. Gran part d'aquest estupor li prové a la noia d'avui de la manca d'elements per a jutjar la situació en què es troba. Una fraseologia



ambigua li permet creure's en l'alternativa d'escollir; la realitat, en canvi, li planteja carrerons sense sortida. El món continua escindit en dues parts: la masculina i la femenina. La part masculina és, de fet, el món. No ens hauria d'estranyar si molt aviat vèiem convertits aquest estupor i aquesta inquietud en activitat”.

Per altra banda, en plantejar el problema de la dona a Catalunya, l'autora denuncia el fet que les solucions anaven encaminades a mantenir encara la dona dins de la llar i que, tot i donar-li una educació bàsica per a la seua formació cultural, no es pretenia que aquesta tinguera accés a la cultura:

“El feminisme a Catalunya, però, es plantejava, en la majoria dels casos, en un dels seus aspectes, si bé molt important no pas l'únic, el problema del treball de la dona. és a dir, en plantejar-se definitivament la solució perquè la dona pogués resoldre's ella mateixa el problema de la seva subsistència. Si bé aquest és un dels aspectes importants del feminisme no l'exhaureix, car el bàsic problema de la integració de la dona en la societat consisteix a trobar-li una situació paral·lela a la que l'home hi té. [...] Insisteixo en el valor d'urgència d'aquest tipus d'escoles i la seva finalitat pràctica, perquè marcaran profundament una orientació en la formació de la dona, que continuarà essent, encara que amb un radi d'acció més ampli, fonamentalment l'aprenentatge d'una cultura femenina, no d'un ingrés de la dona en la cultura”. (CAPMANY: 2000c, 188)

Naturalment aquests problemes es plantejaven sols a la classe mitjana. La classe obrera havia de resoldre el seu

problema immediat de subsistència i la classe alta es movia en un clima d'indiferència absoluta. Aquest fet també és motiu de crítica per part de Capmany, que, des d'un feminisme socialista, critica els moviments més conservadors i de dretes de principi de segle, i planteja buscar soluciones interclassistes. En front d'un feminisme burgès, on, tot i voler la igualtat amb els homes, són aquests els que posen les normes, i s'emfatitza sobre la dona individual i no col·lectiva, el feminisme socialista de Maria Aurèlia reconeix la importància d'una solidaritat feminista, ofereix una perspectiva i una estratègia que pot resultar en un canvi social fonamental, no únicament per a la dona, sinó també per a l'home.

Destacarem també la seua objectivitat i franquesa, és a dir, la manera clara i concreta a l'hora d'exposar-nos les seues teories, els seu punt de vista. Aquesta base ve lligada als nous corrents plurals d'aproximació que conformen el feminisme i que no interessin únicament a les dones o a la literatura escrita o protagonitzada per dones, sinó que conviden a la reflexió crítica a propòsit de la literatura i de qualsevol altra forma de textualitat; implica, doncs, una revisió del funcionament del poder que ens ha de fer a totes i a tots tal i com les exposen, més lliures.

La teoria feminista que proposa Maria Aurèlia Capmany explora les afirmacions que totalitzen una economia significant masculina, però també és autocrítica respecte als gestos totalitzadors del feminisme: se n'adona que la solució oportuna és oferir una sèrie de termes diferents, i no identificar l'enemic com una forma singular en un discurs invertit que imita l'estratègia de l'opressor sense qüestionar-la.

Una vegada que l'estudi ha arribat al mercat, li segueixen tota una sèrie de conferències, entrevistes, viatges i gires per tal de promocionar-lo per tota Catalunya. Anys més tard, en fer l'epíleg a la segona edició i en la seua obra *El feminisme, ara* (CAPMANY: 2000b), analitzarà les diverses reaccions que va despertar, tant a nivell de crítica com a nivell individual. Dirà per exemple:

“El meu llibre, gens destraler, fins i tot amable, plantejant el tema amb la suficient ironia perquè a ningú no li agafés un desmai, tractava de mostrar, al lector, dos aspectes del tema: a) la trajectòria lineal de la situació de la dona en el procés de la cultura catalana; b) la conscienciació de la dona a Catalunya en el moment en què jo escrivia el llibre”. (CAPMANY, 2000b: 763)

I també a *Mala memòria*, en fer balanç de les seues actituds feministes, ens descobreix declaracions similars:

“N'havia tingut també consciència [del masclisme] davant les reaccions que va provocar un llibre tan enraonat i prudent com el

que havia escrit per encàrrec d'Edicions 62. Descobria, més aviat tard, que la mentalitat de la nostra classe mitjana era tan masculista com en qualsevol poble de l'Estat espanyol, amb la diferència que a Barcelona el pudor masculí no permetia gestos ampul·losos, com el de tirar el cap a terra i dir. Pisa morena!". (CAPMANY, 1997b: 442)

Comptat i debatut, hem vist com el subjecte femení de Capmany, així com les seues teories sobre les dones i el feminisme, responen a plantejaments existencialistes. Per una banda, per a Capmany, com per a Simone de Beauvoir, l'existència legítima el coneixement, així doncs el subjecte de la coneixença és dona, per tant, diferent del de l'home, però no és femení: el subjecte dona és epistemològic i no psicològic. I, per una altra banda, a Capmany, amb plantejaments en aquest cas de marxisme i materialisme històric, li interessa reivindicar el subjecte dona com a subjecte també polític i històric, cosa que tradicionalment se li ha negat. Res millor que la síntesi que ella mateixa ens proposa per a tancar l'apartat:

“La conclusió de totes aquestes divagacions sobre el tema em sembla òbvia i és que si volem realment canviar la situació de la dona en la societat en què vivim hem de canviar la societat i no ho aconseguirem si no és canviant la mentalitat de tots i cada un dels éssers humans. [...] I no hauríem mai de perdre de vista que la revolució no es produeix si no hi ha un pas d'una situació de fet a una situació de dret, i que el més greu error que pot cometre la dona en la societat industrial avançada és acceptar el paper de dona

que li ve prefabricat per aquesta societat mateixa”. (CAPMANY: 2000b, 776)

Igualment, l’obra de Maria Aurèlia Capmany s’insereix en el moviment de dones que es forma a partir de la segona meitat dels seixanta, i que analitza les formes d’opressió –i de alliberació– de la dona en una societat patriarcal i la seua explotació en la llar. Sabem que els primers brots de feminisme van nàixer quan les dones van aprendre a dir “jo”; però, tal i com ens ho explica Loureiro (1994, 12), aquell “jo” estava també conformat per un profund sentit de comunitat: aquell “jo”, era en realitat un “nosaltres” que s’emmarcava en el projecte polític d’alliberar a la dona. Resulta imprescindible, doncs, no perdre de vista tampoc aquest valor de comunitat (7) i aquest projecte d’alliberació. No de bades, *La dona a Catalunya* s’inaugura amb una cita de George Sand que diu: “Totes les existències són solidàries les unes amb les altres i tot ésser humà que presentés la seva aïlladament, sense lligar-la a la dels seus semblants, no oferiria sinó un enigma per desxifrar”.

En aquest sentit, quan la historiadora Meri Nash (2000, 12) intenta definir el feminisme en termes contemporanis, aporta la idea que les historiadores holandeses Akkerman i Stuurman desenvolupen a *Perspectives on Feminist Political Thought in European History*, on es proposen tres elements constitutius d’aquesta definició aplicables al conjunt de la

història europea d'aquest discurs. Els dos primers fan referència a la crítica de la misogínia i a la convicció que la condició de les dones no és un fet immutable de la naturalesa, sinó que es pot millorar. El tercer element, ve clarament a reforçar aquest interès de conjunt en el que insistim, es fa referència a un sentit d'identitat de grup, de gènere, i a la voluntat de parlar en nom de les dones amb la intenció d'ampliar els seus àmbits d'actuació.

#### **4.4. Capmany com a capdavantera**

Ja hem vist com durant la II República i la Guerra Civil l'acció social de les dones i a favor de les dones fou extraordinàriament activa i eficaç a les nostres terres. El feixisme, més tard, la reprimí, com reprimia tantes altres coses que s'inclinaven a la llibertat i a la justícia, però per poc temps: el feminisme, igual que totes les idees alliberadores, restava latent, de manera que quan aconseguí manifestar-se ho va fer amb un reviscolament tossut de quelcom que no s'havia extingit, l'existència de Maria Aurèlia Capmany en dona la prova. L'autora actuava en la intel·lectualitat resistent, i va esdevenir abanderada de moltes dones.

En gairebé tots els grups feministes que van desenrotllar-se eixos anys, tant a l'Estat espanyol com a altres països, es produïa allò que Freeman va analitzar a *La tirania de la falta*

*de estructuras, i que nosaltres recollim ara de mans d'ESCARIO (1996):*

“Si bien es cierto que el movimiento no ha designado explícitamente portavoces, sí ha lanzado a muchas mujeres que han atraído la atención del público por diversos motivos. Estas mujeres no representan normalmente a un grupo determinado o a un estado de opinión; ellas lo saben y normalmente así lo dicen; pero como no existe una portavoz pública del movimiento para dar a conocer la postura del movimiento ante un tema, estas mujeres son utilizadas como portavoces. De esta manera, independientemente de su voluntad y independientemente de que el movimiento las acepte o no, las mujeres que gozan de cierta notoriedad, se encuentran desarrollando el papel de portavoces”.

Un clar exemple de l'actuació de Maria Aurèlia el trobem a les Jornades Catalanes de la Dona de 1976 on es van defensar diferents postures feministes, des de les més radicals fins les més conservadores. D'ahí que la redacció de les conclusions es recorda especialment difícil donat el desig d'arribar a una postura unitària. Testimonis recollits per ESCARIO (1996, 227), donen fe de la importància de Maria Aurèlia Capmany en la resolució del conflicte:

“Quien finalmente lo resolvió todo fue Maria Aurèlia Capmany. Ella tenía las ideas muy claras, llevaba un lápiz e iba escribiendo, escribiendo, y al final lo resolvió todo”.

La mateixa Maria Aurèlia recorda el fet:

“Tots els camins diversos del feminisme larvat van desembocar a les jornades que van tenir lloc al Paraním de la Universitat [...] Tinc la impressió que l'allau de dones de totes les edats i de les més diverses ideologies devia fer tremolar les parets lletgíssimes del paraním i els despatxos adjacents. Però val a dir que, malgrat les tensions, que van ser moltes, vam ser capaces de treure un manifest conjunt, punt dolç que no s'ha tornat a produir”. (1997b: 449)

Tal i com mostren les seues declaracions, a Maria Aurèlia li agradava confluïr amb les noves generacions i descobrir cap a on anaven les seues teories i què s'esdevenia de la lluita feminista, així ho deixa escrit:

“M'adonava de fets especialment gratificants; un, per exemple, molt positiu, que hi havia una nova generació que sentia l'absoluta necessitat de replantejar-se el gran tema”. (1997b: 448)



## 5. PRODUCCIÓ LITERÀRIA

“Cada obra no és, doncs, altra cosa que una anella més en aquesta unitat encadenada que és la recerca d’una veritat”.

*L'altra ciutat*

En el capítol que ara inaugurarem, pretenem dur a terme una anàlisi contextual de la situació literària catalana just quan començava a sorgir l’obra de Maria Aurèlia Capmany. Sens dubte, del mateix mode que ho hem fet en parlar del context politicocultural, la Guerra d’Espanya (1936-1939) vertebrarà la nostra exposició.

Atenent sobretot a l’edició novel·lística –per tal com serà en aquest gènere en el que centrarem també l’anàlisi de l’obra de Capmany–, hem de tenir molt en compte com la producció d’abans del conflicte bèl·lic es veu truncada a conseqüència del mutisme dels autors, del seu exili i sobretot per la presència de la censura i la forta repressió a la cultura catalana de la què ja hem parlat. Així doncs, no ens hem d’estranyar de l’existència d’un fort contrast entre la més o menys abundant producció literària dels autors de l’exili front als intents, la majoria de les vegades frustrats, de

publicació dels autors que restaren a Catalunya; com tampoc ens han de sorprendre els autors que abans de la Guerra van dur a terme una gran producció literària i, en instal·lar-se el règim, van decidir entrar en el mutisme més absolut.

### **5.1. La construcció del present literari**

En començar a fer balanç del que passava al panorama literari català en l'època immediatament precedent a la de Maria Aurèlia Capmany, i en voler fer una revisió general del que s'esdevenia els anys en que l'autora va desenvolupar la seua carrera literària, és totalment necessari parlar del que va suposar per la cultura catalana l'alçament militar del 36 i la posterior victòria de l'exèrcit franquista en el 39.

La literatura catalana encetava, el 1939, un procés en el qual no solament quedava desarticulada la seua xarxa de difusió pels canals habituals, sinó que, fins i tot, va tenir gravíssimes dificultats per moure's entre els més restringits. Les mesures franquistes obligaren tota la literatura catalana a passar a la clandestinitat més estricta. La possibilitat d'acció pública dels escriptors que eren a l'interior havia quedat totalment eliminada per imposicions de tota mena, però sobretot, per les lingüístiques.

Malgrat la guerra, però, crítics com Josep Faulí (1973: 9-10) donen notícia d'algunes publicacions que encara eixien al carrer durant aquests tres anys: traduccions, com la que

va dur a terme l'editorial Proa el 1938 del *Faust* de Goethe, la publicació, el mateix any, del número 93 de la *Revista de Catalunya*, o de la revista *Meridià*, que va continuar publicant-se fins el gener del 39, així com obres *intemporals*, com *El Rector de Vallfogona* de Joan Amades. No obstant, res no va tornar a ser el mateix, amb la victòria franquista la repressió a qualsevol manifestació pública esdevinguda en català, fou immediata. Faulí seguix fent-se ressò:

“Amb aquests precedents, amb aquestes coses que passaven, literàriament, entre nosaltres, es posa el punt final a una època i, tot seguit, es crea la gran discontinuïtat. Les obres catalanes desapareixen dels aparadors, les imprentes catalanes deixen d'imprimir en català, i això identifica, en l'aspecte literari, el període nou, el que comença entre el silenci que segueix a les bombes”.

Tot i així, en la literatura catalana hem continuat tenint autors. El problema dels anys 40 és que els autors continuaven escrivint, però no editaven. La major part dels escriptors van estar afectats d'una o d'altra manera per les prohibicions de la censura i per les dificultats a l'hora d'editar, malgrat l'interés de bona part dels editors d'obres en català de l'època. Aquest fet, el fet que hi haguera una literatura escrita i una literatura publicada, va suposar una asincronia entre el moment en què s'escrivien les obres i el moment en què es publicaven. Veurem a l'apartat posterior quins van ser els problemes que va tenir Maria Aurèlia per

publicar les seues obres; no obstant, no sols ella va veure frustrats els seus desigs de publicar, Joan Triadú (1982: 83-85) en dóna notícia referint-se als novel·listes: Manuel de Pedrolo, per exemple, va haver d'esperar vint anys per veure publicada la novel·la *Elena de segona mà*, escrita el 1949; Joan Sales, va tardar dotze anys en veure publicada la versió íntegra d'*Incerta glòria* i l'obra *Tres*, de Rafael Tasis, escrita a l'hivern de 1940-1941, es va editar a Mèxic més de vint anys després.

Fóra convenient, en aquest punt, aturar-nos per reflexionar al voltant del paper que van dur a terme els intel·lectuals catalans des de l'exili per dur endavant el redreçament de la cultura catalana. Per a molts dels que hi eren a l'exili, el país s'havia de refer des de fora. D'altres, però, creien que s'havia de mirar de reconstruir des de dins. D'ací que alguns exiliats foren partidaris de torna, i de fet tornaren, més que pel treball que pogueren dur a terme, per l'acció indirecta que podia exercir la seua presència. Va ser el cas d'autors tan representatius com Josep Pous i Pagès o Carles Riba. Certament, la presència dels escriptors era imprescindible a l'interior per tal de mantenir en vida un ambient que s'havia de construir amb tots els esforços.

Tot i així, durant els primers anys de la dècada dels quaranta, fou a l'exili on s'editaren alguns dels llibres més

importants de l'època. Autors cabdals per a la literatura contemporània, com ara Josep Carner, Pere Calders, Agustí Bartra, Anna Murià, Avel·lí Artis Gener o Mercè Rodoreda, hagueren de traspasar les fronteres estatals fugint del règim, i va ser fora de Catalunya on realitzaren part de la seua producció literària.

Més tard, la derrota de l'Alemanya nazi i de la Itàlia feixista van fer trontollar el règim franquista i van obrir unes expectatives d'optimisme que aviat, però, es veurién frustrades. Tanmateix, la victòria dels aliats va suavitzar les restriccions i prohibicions que patien la llengua i la cultura catalanes i va permetre un marge reduït de maniobra per tal de refer un mínim el teixit cultural.

La represa editorial cap al 1946 –amb l'Editorial Selecta, “Els nostres clàssics” per J. M. de Casacuberta, l'autorització a l'editorial Milà per recomençar l'edició dels seus llibres de caire popular, i el llançament a l'exili de publicacions periòdiques com *La Nostra Revista* de la mà d'autors com Avel·lí Artís– significà el predomini de les reedicions, de les obres de bibliòfil (grans versions de *L'Odissea*, de Milton, de Shakespeare, de Dant) i una bassa d'oxigen per tal que, a l'any següent, altres editorials reprengueren o iniciaren les seues tasques.

Així, el 1947 es va concedir el primer premi literari català de la postguerra: el Joanot Martorell de novel·la. La nòmina augmentà en afegir-se el premi Crexells, que es concedia el 13 de desembre. Aquell any va ésser també convocat, clandestinament, el Salvat-Papasseit de poesia i l'any següent el Rosselló-Pòrcel.

Ja a la dècada dels 50 la nostra literatura recuperaria un cert grau de representació social, amb la instauració, per exemple, de la nit dels premis de Santa Llúcia. Als inicis d'aquesta dècada irrompia també en el nostre panorama cultural tota una promoció de narradors d'edats semblants a la de Maria Aurèlia Capmany, que podien començar a publicar amb normalitat. Era l'època de l'aparició d'autors com Manuel de Pedrolo –que va guanyar el Joanot Martorell el 1955 amb l'obra *Estrictament personal*–, Josep Maria Espinàs, Joan Perucho, Blai Benet o de Jordi Sarsenedas, Pere Calders i Lluís Ferran de Pol, aquests darrers guardonats amb el premi “Víctor Català” en la primera meitat dels anys 50.

La parada de la guerra va suposar que tots aquests escriptors començaren a publicar més tard del que els haguera correspost per data generacional, la qual cosa va provocar que, en anys successius, pràcticament es barrejaren amb una altra generació de més jove i a la qual haurien

d'haver precedit. La anormalitat va fer, en efecte, que començaren a publicar coetàniament persones que es duïen uns deu anys de diferència. L'eclosió de tots plegats, si bé mancada dels mitjans de propaganda amb què, malgrat les limitacions, comptem ara, es degué, pel que fa al nombre, a l'acumulació de creadors provocada pels anys de silenci.

Els canvis més significatius van produir-se a partir del 1959 amb esdeveniments com la mort de Carles Riba, la creació de la nova *Serra d'Or* o la publicació de *Vacances pagades* de Pere Quart o *La pell de brau* de Salvador Espriu. Es creà també, l'any 60, el Premi Sant Jordi, i dos anys més tard es fundà Edicions 62.

L'alçament de certes traves —sobretot cap al 1963— potencià la producció freqüent en tots els gèneres i, sobretot, permét la incorporació de traduccions normals o de consum. Poc a poc prengueren relleu, tant pel volum, també ingent, com per la diversitat de tècniques, els novel·listes sorgits a la postguerra que hem comentat anteriorment i que renovaren la novel·la i la feren capdavantera, amb plena continuïtat i contacte amb un nou públic. La crítica també se'n fa ressò (MANENT, 1984: 221):

“Les noves cotes de llibertat aconseguïdes i la certa liberalització del ministre Fraga Iribarne, en alçar, per exemple, la prohibició de traduccions al català; l'optimisme moderat en el camp polític; el rodatge d'anys de resistència; la incorporació de noves promocions

al combat nacionalista, i l'obertura del Concili Vaticà II, lligat amb un cert auge econòmic, van crear un miratge de normalitat i un autèntic boom del llibre català”

El 1963 va començar una tercera onada de premis: el Josep Maria Folch i Torres (de literatura infantil), el Joaquim Ruyra (de literatura juvenil), o el Josep Maria de Sagarra (de teatre), que va ser continuada el 1964 pel premi Nova Terra (dedicat al món del treball) i l'Antoni Balmanya (de pedagogia), i el 1967 pel Carles Cardó (de temes religiosos).

Aquell mateix any 63, en fer una revisió de la literatura catalana de l'any precedent, Joaquim Molas (1975a: 131), tot i l'aparent marxa cap a la normalitat, denuncia els problemes que viu la cultura catalana, a conseqüència dels quals, convé que no existeix una vida literària organitzada i eficient.

La mateixa postura mostra Triadú en unes reflexions fetes l'any 63, on manifesta que la situació d'aleshores no feia més que provocar confusió i desconcert entre el públic i la crítica (TRIADÚ, 1963b: 80):

“La major part de les novel·les catalanes publicades de la guerra ençà s'han trobat amb un públic desorientat o dispers i amb una crítica vacil·lant o inexistent que contribueix a la confusió”

No obstant, com ja hem dit, la vida literària que s'esdevenia d'esquenes a la llum pública, sembla que



comença a eixir a la llum, coincidint amb la relaxació dels ambients polítics i la presa de posició de la burgesia catalana. Així, el nombre de les editorials creixia, el volum dels catàlegs i, més modestament, dels tiratges, augmentava, i algunes editorials comercials, començaven a fer traduccions catalanes de novel·les. Un any més tard, és a dir, en revisar la literatura produïda el 1963, la crítica tornà els ulls enrere i es mostrà molt més optimista que l'any anterior, mirant amb confiança cap al futur (MOLAS, 1975b: 153):

“la nostra literatura dels anys 40 i 50 fou la d'uns poetes o uns erudits, per dir-ho així, resistents i, prou sovint, aficionats que, en molt casos, havien de pagar la publicació de llurs obres de tiratge molt reduït o, en el millor dels casos, havien de renunciar a uns hipotètics drets d'autors. La literatura dels anys 60 ja pot començar de pensar en ésser, amb les considerables restriccions del cas, el que és a tot l'Occident: una literatura professional de competència”.

Ja en la dècada dels setanta –on següen apareixent bona part de les novel·les de Maria Aurèlia– hi hagué un progrés constant en la publicació d'obres literàries i, en general, també en l'interès que desvetllà la literatura. Aquesta tendència positiva va estar, però, encara ben desigual. Molt més accentuada al principat, i especialment a Barcelona, on es centrà una gran part de la producció editorial, va estar de caràcter marcadament creixent a les darreries del decenni,

tant en el nombre de títols publicats com pel tiratge de les obres, algunes de les quals assoliren edicions de desenes de milers d'exemplars. Alhora, aquest interès creixent és palès en l'augment dels treballs d'estudi i de crítica sobre temes i autors, principalment moderns i contemporanis. Paral·lelament, les actituds estètiques predominants durant el decenni anterior, i sobretot les derivades de l'anomenat «realisme històric», van passar a segon terme ja abans de la caiguda del franquisme i van ser substituïdes per la llibertat d'opció, l'exigència formal, la transgressió dels límits establerts i una base o punt de partida de recerca avantguardista.

Mentre s'acostava, doncs, la mort física i personificada del règim sorgit de la guerra, coexistien les publicacions de novel·les d'autors de postguerra, en plena producció, amb les dels novel·listes nous que pertanyien al període següent. Així, juntament amb obres com *Tota una altra cosa* (1973) de Folch i Camarasa, *Mecanoscrit del segon origen* (1974) de Manuel de Pedrolo o *Mirall trencat* (1975) de Mercè Rodoreda, van eixir a la llum autors molt nous que publicaren les seues primeres obres, com ara: Montserrat Roig amb *Molta roba i poc sabó* (1971), Maria Antònia Oliver amb *Cròniques de la molt anomenada ciutat de Montcardà* (1972), Joan F. Mira amb *El bou de foc* (1974) o

Carmelina Sànchez Cutillas, amb *Matèria de Bretanya* (1976).

## **5.2. La literatura segons Maria Aurèlia**

### *5.2.1 Maria Aurèlia dins el marc de la literatura catalana feta per dones*

No entraré, a hores d'ara, a valorar les diferents reaccions que ha suscitat en la crítica literària contemporània el fet que la literatura feta per dones té unes característiques o unes altres semblats o diferents que la feta pels seus companys els homes. Una cosa, però, hi ha clara, i és el fet que ésser una dona condiciona d'una manera o d'altra —com pot condicionar qualsevol experiència viscuda— a l'hora d'afrontar-se al món i, doncs, de produir un text literari. Si a això li sumem el fet que, degut a que l'accés a la literatura sempre ha estat més vedat per a les dones que per als homes (trobem una gran quantitat més d'escriptors que no d'escriptores), se'm fa necessari incloure en el present treball un apartat on mostrar quines són les particularitats que han fet possible que, resseguint la història de la nostra literatura, hi trobem algunes figures femenines isolades, o no tant, al voltant de les quals val la pena reflexionar-hi, desempolsar la tradició pròpia i veure si compartien alguns termes i plantejaments.

Per tal de situar l'obra de Maria Aurèlia Capmany en la tradició literària feta per dones, tindrem en compte la divisió d'aquest tipus de literatura que fa Russell tot referint-se a la literatura universal (1986: 20). La crítica dona tres fases diferents: a la primera d'elles l'anomena "imitació de la tradició literària dominant", i abraça els anys 1840-1880; la segona aniria de 1880 fins l'any 1920, i té com a característica principal ser una "etapa de protesta femenina contra els patrons tradicionals"; la darrera, que és on inclouríem l'obra de Maria Aurèlia, arribaria fins els nostres dies, i en ella, amb paraules de Russell, "es busca una nova identitat". La nostra visió cap enrere en busca d'autores catalanes, no sobrepassarà els límits de la darrera etapa que apunta Russell, per tal que és en aquests anys que proliferen les autores en major nombre. Així mateix, al igual que hem fet en l'apartat anterior, centrarem sobretot l'atenció en les novel·listes, deixant de banda, per qüestions d'extensió i per tal de centrar més el treball, les autores que han conreat qualsevol altre gènere literari, amb l'excepció de Carme Montoriol per suposar un cas paradigmàtic.

La primera de les autores a la que ens hem de referir, tot i no pertànyer al marc cronològic que hem acotat, és Caterina Albert (1869-1966), autora de dues novel·les –*Solitud* (1905) i *Un film, 3000 metres* (1921)–, la importància de la primera de les quals ens fa incloure-la en

aquesta nòmina. L'èxit aconseguit per *Solitud*, convertix la novel·la en el principal exemple de la prosa modernista, i col·loca la seua autora dins la categoria de clàssic del segle XX. Les bones oportunitats econòmiques en les que vivia l'autora, van fer possible que es produïra la seua incursió en la literatura de l'època, tan vedada per al gènere femení, tot i així, després de l'escàndol que es va produir en veure que una dona resultava guanyadora dels Jocs Florals d'Olot el 1898, amb el poema *Lo llibre nou* i el monòleg *La infanticida*, va adoptar el pseudònim de Víctor Català que ja no va abandonar.

Fent un salt en el temps, i centrant-nos, ara sí, en autores que van publicar les seues obres dins del període marcat, trobem novel·listes com Anna Murià (1904) o Mercè Rodoreda (1908-1983), les quals, sobretot la segona, van influir decididament en els i les novel·listes que anirien apareixent al llarg del segle XX. Tot i la gran quantitat d'obres de Mercè Rodoreda, el seu treball més representatiu és, sens dubte, la novel·la *La plaça del diamant* (1962), la qual ha esdevingut una de les obres més representatives de la postguerra, fent de la novel·lista una de les més importants i més llegides de la nostra història literària contemporània, així com un exponent bàsic per entendre l'evolució del gènere en la literatura catalana de la postguerra ençà. Hem d'apuntar, però, que la situació de

totes dues autores, a l'exili, els va permetre un major marge d'actuació i de publicació, pel fet de no haver de superar la censura franquista que patien els escriptors que van restar a Catalunya. *La plaça del diamant*, doncs, va estar editada des del seu exili a Ginebra.

Ja a la dècada dels cinquanta, trobem autores com Beatriu Civera (1914-1995) –considerada una de les narradores més prolífiques del panorama literari valencià de les últimes dècades – o Teresa Pàmies (1919), autora que ha mostrat amb els seus escrits i les seues accions, una actitud feminista compromesa.

Resulta paradigmàtic, com ja hem dit, el cas de la barcelonina Carme Montoriol (1893-1966). Tot i que va conrear diversos gèneres, l'autora ha estat coneguda per les seues incursions en el gènere dramàtic, obres com *L'abisme* o *L'huracà*, van convertir-la, a la dècada dels vint, en una autora de renom. La derrota de les forces republicanes la dugueren a exiliar-se a Lió, i en tornar, el 1940, l'exili geogràfic va convertir-se en un exili interior del qual, gairebé, ja no va sortir.

Finalment, cal fer menció d'un grup d'escriptores molt més jove, que va començar a publicar les seues obres al llarg de la dècada dels setanta, i entre les quals trobem exponents molt destacats dins la consideració feminista. Autores com

Maria Antònia Oliver i Montserrat Roig (totes dues de 1946), Isabel-Clara Simó (1947) o Carme Riera (1948) han construït gran part de les seues obres sobre les experiències –pròpies o alienes– de dones preocupades per la seua condició genèrica o amb reflexions al voltant d'aquesta condició.

Som conscients que el catàleg que acabem d'exposar és força reduït si atenem al nombre real d'escriptores que formen part de la nostra literatura: aquestes i tantes altres han anat farcint una història literària on, cada vegada més, les veus femenines constitueixen un pilar bàsic dins la nòmina general de novel·listes. Capmany, entre totes elles, té també un paper destacat, ja que no solament utilitza la veu de les dones en moltes de les seues obres, sinó perquè, a més, té consciència plena i enèrgica de fer-ho.

### *5.2.2. Singularitats de l'obra de Capmany*

Per a intentar comprendre o explicar el procés de la literatura catalana al llarg dels anys posteriors a la Guerra Civil, hem partit, en l'apartat anterior, del fet que aquesta va estar la major part del temps sotmesa i minoritzada, les dones, doncs, han estat doblement minoritzades. La dedicació literària de Maria Aurèlia Capmany, plena i militant, cobra un sentit especial pel fet de ser la d'una dona,

cosa poc freqüent en la literatura catalana, i a més, d'una dona amb l'enèrgica consciència de ser-ho.

Degut a les limitacions de l'època, Maria Aurèlia Capmany és una autora inèdita; inèdita però coneguda. El 1947 es presenta a la primera edició del premi Joanot Martorell i queda finalista. Quan les novel·les premiades foren publicades (la guanyadora de Cèlia Suñol, *Primera part*, l'any següent, i la de Maria Aurèlia, *Necessitem morir*, el 1952 per culpa de la censura), es va qüestionar la qualitat literària de les obres. No obstant, com que l'obra novel·lística de la guanyadora no tingué continuïtat, la revelació efectiva va ser la de la finalista, com es va comprovar en quedar guanyadora de la segona edició del premi amb l'obra *El cel no és transparent*, que va ser publicada amb el títol de *La pluja als vidres* quinze anys més tard. Tot i així, el nom de Maria Aurèlia Capmany passà a ésser el nom de la primera novel·lista nova que apareixia després de la postguerra i, l'autora, va esdevenir una escriptora coneguda: formava part de diferents jurats de premis literaris, realitzava lectures de les seues obres als locals de la Unió Excursionista de Catalunya, i participava en diferents tertúlies de l'època.

Si fem cas al que ens diu Charlon (1993b: 350) la seua obra respon a tres compromisos: el primer va ser el



lingüístic, el d'escriure en català en una època en la qual no podia ésser una activitat rendible; aquest compromís suposava un compromís ètic, defensar la llengua pròpia, la cultura pròpia i renunciar a possibles satisfaccions econòmiques. Aquest compromís n'implicava un altre: significava la recerca de tot el que feia la identitat catalana i la lectura crítica de la societat en la qual vivia, com també la dels segles passats, per comprendre la manera d'actuar actual.

De fet, escriure en català als anys quaranta era una acte gairebé desesperat de conservació d'una identitat que perillava. Un acte que, a més, implicava una doble exigència: un respecte curós per la llengua normalitzada, dignificada per la literatura i no condemnada a l'ús domèstic.

Podem dividir, tal com fa Charlon (1993b: 356) la narrativa de Maria Aurèlia Capmany en dues èpoques: una primera època que abarcaria les seues obres fins la publicació de *La pluja als vidres* (1963), i una segona en la que s'inclouria la seua narrativa posterior.

Com a característiques principals de la seua narrativa inicial, podem fer referència al fet que les obres transcorren gairebé sempre un espai tancat, fosc, gris i fred, la qual cosa provoca en el lector una sensació d'ofegament; un altre punt comú seria l'aparició de la reflexió sobre el sentit de l'exis-

tència, a més del fet que el protagonista està contínuament en tensió i dubta entre la temptació d'immobilisme i el desig de fugida.

A les primeres novel·les (*Necessitem morir*, 1947, *El cel no és transparent*, 1948, –publicada el 1963 amb el títol de *La pluja als vidres–*, *L'altra ciutat*, 1955, *Tana, o la felicitat*, 1956, *Betúlia*, 1956) podem veure característiques pròpies d'aquest gènere literari: el personatge central –i de vegades també el narrador– és femení; el tema essencial la dificultat d'una dona jove per a trobar en la societat un lloc i un estatut satisfactoris; la tonalitat general, en bona part, de novel·la psicològica. No obstant, això no impedeix que els personatges masculins siguin molt més que simples esbossos, i a partir de la novel·la *Ara*, 1958, alternen els protagonistes i els narradors masculins (*Traduït de l'americà*, 1959, *El gust de la pols*, 1963, *Vitrines d'Amsterdam*, 1970), amb els femenins (*Feliçment jo sóc una dona*, 1969, *Aquelles dames d'altre temps*, 1990, etc...). Del mateix mode que els novel·listes no han considerat que no podien imaginar el que pensa una dona, Maria Aurèlia Capmany, no es conforma tampoc sols amb la creació de figures femenines.

Per una altra banda, fins i tot les primeres novel·les, no són exclusivament psicològiques. La multitud de

personatges, a *Betúlia* o *La pluja als vidres*, fa d'aquestes novel·les un retrat de la societat catalana dels anys 40-50; les dificultats individuals s'inscriuen i s'expliquen en el conjunt de tensions que regixen la col·lectivitat.

Capmany, en les seues novel·les dels anys 40 i 50, la seua primera etapa narrativa, tracta el tema de la identitat femenina que, malgrat el seu desig, el context social imposa a les dones una realitat en què se senten estranyes. La influència existencialista hi és present, com també són presents les crítiques a tot un seguit de comportaments i situacions concrets que critiquen la desigualtat de les dones.

En aquestes primeres novel·les, Capmany conreà també tot un seguit de temes que després es repartiran en obres posteriors. Palau (1993: 78) en estudiar l'obra de l'autora, en destaca alguns com la pretesa inferioritat intel·lectual de les dones, l'obligació d'unes servituds físiques, l'objectiu vital del matrimoni i la maternitat, la submissió i admiració demanada pels homes en les relacions entre gèneres o la despesa inútil per a les dones de cursar estudis. Totes aquestes qüestions no en són el centre narratiu, sinó que suposen un seguit d'obstacles en la complicada relació de les protagonistes amb elles mateixes i amb el món que les envolta i que els provoca angoixa. Obstacles, a més, que va viure la pròpia autora, que intentà –com el personatge d'*El cel no és transparent*– d'adaptar-se a la nova època. La

problemàtica de les dones és present en la primera etapa narrativa de Capmany, però els temes de gènere i nacionalisme irrompen amb força a partir dels anys 60, en què coincideixen una sèrie de factors de canvi personal i també literari.

Per altra banda, les seues primeres novel·les també són desesperades degut a la situació política. No se centren, en concret, en les coordenades temporals de la postguerra franquista, sinó que plantegen problemes d'identitat d'unes protagonistes en un món que refusen perquè no el poden acceptar. No obstant, hi ha el sentiment de la postguerra catalana, que fa a Anne Charlon definir les novel·les de les autores catalanes d'aquesta època com "històries d'adolescents insatisfetes i encara més amb el món on viuen". Incapaces d'identificar-se en el nou model de dona que propagava el règim, aboquen en la seua literatura el sentiment de malestar i incomoditat.

Diferents canvis són els que trobem a la segona fase de la seua narrativa. Triadú (1982: 203) n'apunta un de formal quan ens diu que:

"[...] la línia narrativa es desplaça sense transició apreciable cap a l'assaig i cap al comentari històric, aquest darrer i el seu marc com a forma de captació d'una realitat imaginària però bàsicament certa que constantment ens fuig de les mans. La intensitat amb què la narració sosté l'atenció del lector i aquesta realitat fugissera i

ahora compromesa susciten la característica passió lírica de les millors novel·les de Capmany”.

També canvia la personalitat dels personatges femenins, ja que ara se'n surten, troben solucions, es rebel·len, han trobat energies per a triomfar de l'aclaparament. El factor de canvi més evident, en les novel·les, és l'accés al treball assalariat, és a dir, la independència econòmica i l'èxit personal. Després del Pla d'estabilització, els canvis econòmics implicaren la integració massiva de la mà d'obra femenina. De raresa reservada a les més pobres o a les “tietes”, el treball assalariat esdevé gairebé la regla o, com a mínim, una situació normal i corrent.

Si a la seua obra criticava amb ironia i ferocitat les conductes masclistes, no tenia més miraments envers les dones que, després d'haver limitat les ambicions al model oficial, es queixaven sense buscar solucions. És un aspecte important del seu feminisme molt present en l'obra de ficció. Els personatges femenins víctimes de les circumstàncies, del marit, etc... han participat a la pròpia desfeta; moltes vegades es venen de les frustracions exercint amb acritud un petit poder mesquí però destructor. La casa és l'únic lloc on poden exercir una mica de poder, llur violència és proporcional a llur amargor. Trobem magnífics exemples de dones dèspotes, malèvoles i destructores en la tia Teresa (*Necessitem morir*), les esposes Gelabert (*El gust de*

*la pols*), Carolina Masramon (*Un lloc entre els morts*) o Martina Rocasens (*Betúlia*).

Es veu que l'actitud de Maria Aurèlia a través dels seus personatges no és la d'un jutge i exclou el maniqueisme: les dones no són del tot víctimes o botxins. El que fa és desmuntar els mecanismes que converteixen cadascú en possible botxí o víctima de l'altre. Aquesta voluntat de no justificar totes les conductes femenines es manifesta també en l'anàlisi que fa del feminisme català.

A les seues darreres novel·les els dubtes han esdevingut protesta i rebel·lió. Els dubtes d'unes protagonistes inicials, enfrontant educació i desitjos amb les imposicions socials, es transformen en una ironia distanciada. El feminisme conservador de principi de segle, per exemple, és un protagonista important a *Feliçment jo sóc una dona*. La senyora Reinal, inspirada en F. Bonnemaïson, simbolitza les contradiccions i els límits del feminisme vinculat a la Lliga Regionalista, que no troba cap camí entre la submissió i l'al·lèrgia als homes. La senyora Reinal voldria fer de Carola el prototipus de la "*women lib*" versió catalana però l'educació que li dóna no és la més adequada perquè puga guanyar-se la vida, i la independència es redueix a rebutjar l'amor. Utilitza, però, la seducció i el carisma de Carola per a fer d'ella la portaveu del moviment.

En totes aquestes novel·les, Capmany deixa al lector un ampli marge de llibertat en l'opinió que es fa dels personatges, la qual cosa suposa, per part de l'autora, dos desitjos: el de no donar-se com a portadora de la Veritat indiscutible, i el d'exigir la participació d'un lector actiu. Ara l'interés particular de la seua obra és no voler enfocar mai la problemàtica femenina des del concepte de la dona víctima. Ho va dir moltes vegades; no hi havia res que la crispava més que les dones ploriquejant i gemegant, aquestes dones que qualificava de "donetes", que no tenien, ni volien tenir, cap altre horitzó que la vida casolana, cap altre desig que el de conservar les seues frustracions per a poder lamentar-se.

Tal i com ens diu Misiego (1982: 393), vegem com la crítica més dura va dirigida contra la dona que fa servir la posició que la societat li concedix pel fet de ser dona per als seus propis fins egoistes, ambiciosos i hipòcrites. No es troba, en aquestes novel·les, –continua dient– la posició bèl·lica i tancada que se sol trobar a la literatura feminista; s'hi troba, en canvi, la repetida convicció que el ser humà ha de ser jutjat "a partir d'allò que sigui capaç de fer". S'hi troba un feminisme diferent perquè rebutja la idea que una dona val pel sol fet de ser dona, perquè insisteix tant en els seus drets com en els seus deures i perquè ataca la hipocresia d'acceptar la còmoda solució que les circumstàncies

històriques i socials tantes vegades proporcionen. Només és un feminisme clarament bèl·lic quan lluita contra el parany dels models mítics. No és tampoc un feminisme d'aïllament, sinó de cooperació.

Una característica essencial, doncs, del conjunt de l'obra narrativa de Maria Aurèlia Capmany, és la seua diversitat, la qual manifesta el desig permanent de l'autora de fugir del que s'anomena, sovint despectivament, la novel·la "femenina". Així, tal com ens diu Charlon (1993b: 360) es va sentir seduïda per una gran varietat de fórmules narratives: la pseudo-autobiografia i el gènere picaresc *Feliçment jo sóc una dona* (1969), la novel·la epistolar *Lo color més blau* (1982), la novel·la inspirada en la tradició oral *El malefici de la Reina d'Hongria* (1981), *Aquelles dames d'altre temps*. Fixant-nos aleshores en la diversitat i la qualitat de la seua obra narrativa podem dir que aquestes fan de Maria Aurèlia Capmany una de les novel·listes més importants de la literatura catalana contemporània.



## 6. CARACTERITZACIÓ DELS PERSONATGES

“Novel·lar és una manera d’explicar la teva vida falsejant-la, però, ¿qui em diu que no falsejaré la meva vida explicant-la?,  
*Mala memòria.*

La base principal d’aquest apartat del treball, és proposar una classificació de les obres novel·lístiques de Maria Aurèlia Capmany a partir de la caracterització dels personatges femenins que van apareixent al llarg de la seua obra. Intentarem fer una nova lectura dels textos fixant-nos en l’actuació de les heroïnes, en les seues reaccions en front de situacions determinades, en el tractament que els dona l’autora, en com les fa créixer i desenvolupar-se psicològicament. En definitiva, en com s’afronten a la realitat i assumeixen o no el seu paper com a dones en l’esdevenir de la història.

És significatiu que gran part de les heroïnes de l’obra de la Capmany, actuen en base als mites de la feminitat dels anys quaranta que hem intentat explicar en els apartats anteriors, els mateixos, com ja hem vist, que va fomentar la dictadura franquista. Assumir definitivament aquests rols o

desfer-se d'ells i alliberar-se definitivament de totes aquestes imposicions, serà el punt d'inflexió que ens ajudarà a classificar les obres. Veure'm com l'època de redacció dels textos és també un factor significatiu a l'hora de caracteritzar els personatges d'una o altra manera; la nostra classificació, doncs, serà paral·lela a l'ordre cronològic de redacció.

Quan més endavant estudiàvem la literatura de Maria Aurèlia Capmany, fèiem referència a la importància que tenia seguir les obres per ordre de redacció i no de publicació. La censura, dèiem, va ser un factor determinant per a la generació de Capmany a l'hora de publicar les obres, i moltes vegades, l'aparició d'aquestes en el mercat, estava temporalment molt lluny de la data de redacció. És per això que resseguirem les obres, sempre que ens siga possible, tot fixant-nos en la seua redacció i no en la seua aparició en el mercat editorial.

Pensem que aquesta classificació que proposem és totalment adient a l'obra de l'autora. Tot i que no tots els protagonistes de les seues novel·les són dones, és indubtable que la nòmina de personatges femenins és elevada, aquests personatges, i molt especialment la manera com s'articulen en els diferents textos, produeix l'aparició literària d'una sèrie de temes generals interconnectats

relacionats amb la dona que es particularitzen en el plantejament d'uns problemes específics en les novel·les –molt relacionats amb la situació de les dones al llarg de la postguerra espanyola. La focalització interna de les històries en les dones-personatge i la importància d'aspectes com la subjectivitat de la/les dona/es, la relació contradictòria dona-dona, el seu estatus social, el paper en la cultura i les relacions amb l'home, assenyalen el gènere com a eix central d'aquest cosmos narratiu, quedant, doncs, justificada la nostra classificació.

### 6.1. Altres lectures

La primera en apropar-se al tema va ser Montserrat Palau (1988-89) en fer un estudi sobre la influència de l'existencialisme en les primeres novel·les de l'autora. En aquest primer grup, Palau inclou les novel·les *Necessitem morir*, *La pluja als vidres*, *L'altra ciutat*, *Betúlia*, *Ara* i *Tana o la felicitat*. Més tard, en fer l'edició de *Feliçment, sóc una dona* (PALAU: 1994), torna sobre el tema proposant ara una visió més de conjunt, on postula tres apartats dins la novel·lística de l'autora. El primer d'ells, referit als “Inicis literaris”, recull les novel·les *Necessitem morir*, *El cel no és transparent*, *L'altra ciutat*, *Betúlia*, *Tana o la felicitat*, *Ara* i *Traduït de l'americà*. A continuació s'inicia la segona etapa literària o “la maduresa”, i hi trobem obres com ara *El gust*

*de la pols, Un lloc entre els morts, Felïçment, sóc una dona, Vitriues d'Amsterdam i El jaqué de la democràcia.* Finalment, per a Palau, es clou la producció literària de Capmany amb les darreres obres o “la reconstrucció”, on trobaríem les obres memorialístiques i novel·les com *El cap de St. Jordi* o *La riulla del mirall*.

En una línia semblant trobem les reflexions de Guillem-Jordi Graells, tant a un article primerenc a *Serra d'Or* (1990), com al volum homenatge en la mort de l'autora (1992) i a l'edició de l'*Obra Completa* (1993). Si bé és cert que en un primer moment diu textualment que “intenta fer una lectura simpàtica” i planteja la seua divisió basant-se en els tres moments d'escriptura continuada de narrativa per part de Capmany (8), més tard, opta per no dividir rígidament la narrativa de Maria Aurèlia i acaba plantejant-ho tot com un *continuum*.

“Inicialment –ens diu–, semblaven molt clares tres etapes, separades per sengles períodes més o menys dilatats en què deixa d'escriure narrativa. Després, la lectura successiva s'ha imposat com un *continuum* on resulta artificios establir talls massa profunds”. (1992: 102)

Tot i així, la seua classificació queda de la següent manera:

1. Primeres novel·les o novel·les d'anys d'aprenentatge: *Necessitem morir, La pluja als vidres, L'altra ciutat, Betúlia, Tana o la felicitat, Ara, El gust de la pols.*
2. *Un lloc entre els morts, Felïçment, jo sóc una dona, Vitriues d'Amsterdam, Quim/Quima.*
3. *Ves-te'n ianqui, El malefici de la reina d'Hongria, Lo color més blau, El cap de St. Jordi, La rialla del mirall.*

## 6.2. La nostra classificació

La nostra lectura proposa, a diferència de les anteriors, un punt d'inflexió a partir de l'escriptura de *Felïçment, sóc una dona* (1969). Ja s'ha dit que és a partir de l'elaboració per encàrrec de l'obra *La dona a Catalunya* (1966), que l'autora comença a formular les bases del seu feminisme. Precisament, ha estat Palau (1993: 71) qui deixa constància d'aquest fet, i mostra com a *Felïçment, sóc una dona*, hi ha l'exposició literaturitzada de les seues teories. És així com podem observar que a les seues darreres novel·les, concretament a *Felïçment, sóc una dona, Lo color més blau* i *Quim/Quima* –on trobem un protagonisme més marcat de personatges femenins–, els dubtes inicials, enfrontant educació i desitjos amb les imposicions socials, han esdevingut protesta i rebel·lió mitjançant una ironia distanciada.

Prendrem com a exemples de la nostra proposta les novel·les que ens semblen més significatives en aquest sentit. De les novel·les inicials, comentarem *Necessitem morir*, *La pluja als vidres*, *L'altra ciutat*, *Betúlia*, *Tana o la felicitat* i *Un lloc entre els morts*. Notarem ací que aquesta darrera novel·la és situada, tant per Palau com per Graells, en una segona etapa de maduresa, no pretenem ara canviar aquest punt de vista, sinó que, en agrupar-la a les novel·les anteriors, allò que pretenem és donar més autonomia a les posteriors; situar *Un lloc entre els morts*, juntament amb *Feliçment, sóc una dona*, *Quim/Quima* i *Lo color més blau*, seria una equivocació, pel fet que no hi ha cap personatge femení que compleixi les característiques de les heroïnes de la resta de les novel·les.

En les seues primeres obres, tal com ens diu Palau (1988-1989: 113), Capmany parteix del realisme i l'ambientació és marcadament existencialista, apropant-se a un moviment filosòfic que, a partir de la dècada dels 50 arribava a través de Heidegger i es donava a conèixer popularment mitjançant Sartre. El toc pessimista i existencialista, s'imposa, doncs, per les circumstàncies històriques.

“La vida de les seves protagonistes es desplega sobre un fons de comèdia de falsos sentiments i topa sempre amb les convencions, de la mateixa manera que hi haurà una dissonància entre la vida

imposada per la societat i la vida desitjada”. (Palau: 1988-1989, 113)

La desesperació, el sentiment de fracàs, la impossibilitat de donar a la seua vida un sentit, són característiques molt marcades en els seus personatges femenins. Georgina (*Necessitem morir*), Rosa (*L'altra ciutat*), Nini (*Betúlia*) se senten perdudes en un món hostil i absurd, no poden trobar cap lloc satisfactori, realitzar-se o afirmar-se. Així ens ho exposa també Charlon:

“El feminisme que expressen aquestes obres és un feminisme de protesta pessimista: les possibilitats de trobar una solució, fins i tot limitada i individual, són nul·les. De fet reflecteixen molt fidelment la realitat. La dona no pot exercir una professió amb responsabilitat o poder de decisió, i les noies són educades en la idea que l'única cosa vàlida que poden fer és casar-se i tenir fills. Per a Ció i Cèlia (*Betúlia*) pescar un promès, guardar-lo i casar-s'hi és una obsessió, per a Nini (de la mateixa novel·la), la incapacitat de fer-ho provoca un sentiment d'inferioritat i de marginalitat. L'èxit escolar o universitari (Maria i Rosalia de *La pluja als vidres*) no és valorat per la societat, i és considerat més aviat com una tara”. (CHARLON, 46)

Aquesta època de la que ens parlen les crítiques, és l'època de la repressió constant contra totes les llibertats, nacionals, socials i individuals. I per damunt d'aquestes llibertats refusades, n'hi ha una en particular: la de les dones. El franquisme –ja ho em vist– va abolir els progressos

obtinguts en la República (1931-1939) i imposà els models d'homes i de dones inspirats en l'Alemanya nazi de Hitler i de l'Itàlia de Mussolini. La violència i la superioritat física són molt presents, i les dones resten relegades als rols d'esposes i de mares submises, tancades dins l'espai privat i condemnades a criar els infants per la pàtria.

Vegem-ho per exemple en Rosa, la protagonista de *L'altra ciutat*, que és un bon exemple de dona submisa. La protagonista, educada a un col·legi de monges a París, en un principi sempre actua tal i com s'espera d'ella. Més tard, la soledat i l'angúnia, l'amargor del seu cos, són el resultat d'haver deixat d'assumir els rols socials. Els records, l'enyor del passat, és l'única vida que li queda per confortar-se.

“Ella sempre havia sabut allò que calia fer, fos o no fos agradable. Ho havia sabut de tal manera que no havia comprès mai ben bé si allò que desitjava era allò que calia o si era el fruit d'un esforç, la seva conducta”. (CAPMANY: 1993, 144)

Si a això afegim les pressions socials, entenem perfectament, quina va ser la seua primera reacció:

“Rosa, t'has de casar. Rosa, has de posar seny. Rosa, vés-te'n, Rosa. Ja s'ha acabat. Ja s'ha acabat. Ja ets una dona gran, Rosa. T'has de casar. Has de posar fills al món. Els has de parir amb dolor. Els has de donar al teva sang convertida en llet, fina i blanca. Els has de donar la teva vida. No són res. No són. Però si tu vols seran, Rosa. Rosa, deixa la universitat. Ja ho saps tot. Ja t'han llicenciat. Ara ets



tu, Rosa. Dóna't, Rosa. Algú t'espera. Ells t'esperen. Els teus fills, Rosa. Si tu vols, seran. Si tu vols, viuran, Rosa. Si tu vols, els conferiràs el do de la vida. Digues sí, Rosa. Digues sí, Rosa! Rosa! Rosa!” (CAPMANY: 1993,201)

Palau, també es reafirma en aquesta idea:

“Les protagonistes de les primeres novel·les de Maria Aurèlia cerquen la seva identitat en un món que refusen, perquè no el poden acceptar. La recerca de la identitat se'ns mostra a través del divorci entre el desig humà i la realitat a la que aquest desig es veu subordinat i, per tant, irrealitzat, perquè la realitat és plena de convencions i hipocresies, de normes socials i temps pessimistes. El sentiment de la postguerra catalana és el sentiment de les “heroïnes” de Maria Aurèlia, que no troben la felicitat perquè aquesta defereix de la que els és proposada”. (PALAU: 1988-1989, 115)

La crítica de l'ideal femení pregonat pel franquisme i de la “complicitat objectiva” de molts homes a l'hora d'oprimir la dona és constant en l'obra de ficció de Maria Aurèlia Capmany. S'expressa amb diversos mitjans. Un d'ells consisteix a mostrar que l'ideal de “mujer nueva” no té res de nou. La defensa d'una educació limitada i de la llar com a únic horitzó és molt sovint expressada pels personatges obtusos a qualsevol tipus de progrés, i en particular pels homes que, de fet, defensen els propis privilegis, com el senyor Pibernat de *Betúlia*, Josep Estruc en *La pluja als vidres*, Bernat Vicent de *Vitrines d'Amsterdam*, Esteve Plans

de *Feliçment jo sóc una dona* i Oriol Baixas de *Lo color més blau*. Es veu que són molts i no pertanyen tots a la primera part de la nostra classificació. Les conductes i les idees masclistes són, en efecte, un blanc recurrent i constant. El procediment mental que Maria Aurèlia Capmany censura amb més força i continuïtat és el que consisteix a devaluar la dona per afirmar la superioritat masculina.

Tornem a *L'altra ciutat*, on l'oncle Tinet, tiet de la protagonista, és l'exemple del sentiment masclista en la novel·la. Amb un: "Per què la fas estudiar tant? Casar-la, has de fer!" –(CAPMANY: 1993, 148)– dirigit a la mare, expressa tot l'ideal franquista del que parlàvem abans.

La vida sentimental de les heroïnes no resulta més satisfactòria. Quan segueixen el model oficial i consideren que la felicitat passa només per l'èxit en el camp de l'amor, les dones són defraudades. Les relacions que les protagonistes procuren establir amb l'altre sexe són sempre difícils i, en general, decebedores. Els personatges masculins són o bé febles, indecisos, temorosos davant la relació amorosa, o bé perfectes exemplars de la ideologia masclista persuadits que la dona ha de ser un objecte decoratiu, obeir i callar. Els homes volen canviar les dones, fer-les segons el seu desig, convertir-les en un objecte d'acord amb els seus gustos per

tal que esdevinguen l'ombra del marit, i així, ell poder exercir el poder absolut.

Pere, a *La pluja als vidres*, també intenta modelar la dona al seu gust. I als seus manament, nos sols ha de respondre la dona amb abnegació, sinó també amb admiració. Del mateix mode actuen Daniel, a *Ara*, que vol tenir el poder absolut sobre la situació i sobre la dona, o Martí i Anselm, a *Betúlia*, amb la intenció de modelar la dona al seu gust.

La solució que adopten les protagonistes d'aquestes novel·les, quan es senten preses i volen fugir, és, en la majoria dels casos, la passivitat. Tot i ser conscients de la seua situació, no la refusen clarament i van enfonsant-se en un món interior que les duu a un viatge sense tornada. L'existencialisme del que parlàvem abans, el sentiment de nihilisme, queda així palès constantment.

*Necessitem morir* és un bon exemple del que ara comentem. La novel·la comença quan la protagonista contempla el mar, i acaba, el mateix dia, amb la intensa olor dels pins i la llum feridora del sol. La salvació del ser humà, tal com el veuen els ulls de la protagonista, només pot venir-li de la mort; per a ella, és la mort la que deslliura per néixer. *Necessitem morir* descriu, doncs, una dona insegura, acovardida, aclaparada pel pes de totes les tradicions religioses, culturals i familiars que li tallen el camí, i no hi

troba cap altra solució que esperar la mort. El viatge al mar, significa així el final de una vida, reforçat per l'estructura circular de la novel·la com un símbol del naixement i la mort.

El mateix li ocorre a Tana, en *Tana o la felicitat*. La novel·la, escrita l'any 1953 i publicada el 1956, usa la tècnica dels records. L'obra ens descriu diferents moments de la vida de Tana i del dia del seu casament des de punts de vista diversos: el de la mateixa Tana; el del seu pare, que fou dominador i egoista i és ara vell i vençut; el de la seua mare, sempre cansada i trista; el del seu germà Eusebi, insegur i dèbil; el de la seua germana Maria, sempre presentant una força que només és fictícia; el del seu germà Enric, gris i eficient, i el d'una vella sense pressa que resa el rosari tot esperant el casament d'una desconeguda. Que la novel·la s'articule al voltant del casament, ja és una mostra de l'acceptació de les condicions socials establertes. Tot i així, la protagonista aconsegueix sucumbir a les imposicions del pare que no volia casar-la, i per tant, es nega a dur-la a l'altar. Per a Tana, aquest fet no suposa cap tipus d'obstacle, no obstant, la inseguretats i la por s'apoderen d'ella i el pare es fa present de manera inconscient:

“Ara se sentia per primera vegada una mica insegura. Li calia confessar-s'ho. Havia contemplat sorpresa el gest vençut del pare. No esperava que això li fes tant d'efecte. Potser no s'havia aturat

mai a pensar que això fos la vellesa, aquesta absoluta pèrdua ràpida, gairebé vertiginosa, de tota esperança”. (CAPMANY: 1993, 259)

Menció especial mereix Carolina Maramon, la protagonista de *Un lloc entre els morts*. En la novel·la, la autora presenta la confrontació de dues ideologies en conflicte. I això ho fa mitjançant la biografia del personatge protagonista, Jeroni de Campdepadrós, situant-lo en un període de forta agitació política en Catalunya, entre 1789 i 1821. Durant aquest temps, l'autora construeix la història presentant-nos el personatge amb un caràcter inconformista i aliè a la seua situació social i la classe a la què pertany. Campdepadrós és un dissident, un heterodox entre la ortodòxia del conservadorisme burgès de Barcelona. El seu caràcter contrasta també amb la seua família, el seu pare, i sobretot, la seua esposa Carolina, d'humanitat i ideologia oposades a les seues i que representa l'ordre social dominant, els interessos de classe i els costums burgesos. El resultat del conflicte entre aquests dos caràcters es decanta en favor de Carolina, que, una vegada mort, destrueix totalment el seu marit quan destrueix les seues memòries: la seua manifestació personal d'una forma de vida determinada. Així ens ho diu la veu narrativa a la novel·la:

“Però a ella, a Carolina Maramon, sí que la preocupava, i no va cedir, Carolina Masramon devia ser un model de dona catalana, conservadora, obtusa, cruel”. (CAPMANY: 1994, 356)

Com a colofó, el fracàs final de Bernardina a *La pluja als vidres*, que mor durant el part, dona una dimensió tràgica a l'estafa de la qual les dones són víctimes. Després de preparar-les només per a ser febles i decoratives, els exigeixen dolor i sacrificis.

A partir, com diem, de *Feliçment, sóc una dona*, la cosa canvia. Maria Aurèlia Capmany no s'accontenta en crear personatges i situacions que evidencien les frustracions i els fracassos provocats pel sistema que critica. La seua vitalitat, el seu optimisme, s'expressen amb personatges femenins que se'n surten, que no se sotmeten i, si ho fan, acaben trobant la força d'alliberar-se. Són les característiques que trobem a gran part dels personatges femenins que es dibuixen a les novel·les de la seua segona època.

*Feliçment, sóc una dona*, inicia l'exemple. La novel·la, no és una explosió de feminisme, sinó una denúncia punyent de la manera de fer i desfer d'una bona part de la burgesia catalana. El que les pàgines de la novel·la condemnen no és tant els procediments tortuosos com la hipocresia per part de qui els empra. La provocació evident que hi havia en el fet de donar el títol de *Feliçment* a una novel·la publicada l'any 1969, és a dir, en ple ressorgiment dels moviments

feministes, s'explica per la certesa que tenia Maria Aurèlia Capmany que la facultat per a decidir lliurement també existeix per a les dones, que tenen la seua part de responsabilitat en les armes que trien per a “triomfar”, en la vida que duen, i que no sempre es pot acusar a la “societat”. És significatiu que la novel·la s'inicie amb el retrobament de Carola –la protagonista– amb ella mateixa. La frase del pròleg ho marca ben clarament: “El meu propi cos és el meu món”.

En un primer moment, però, acabada la guerra, la protagonista es situa còmodament en casa de la senyora Reinal i trobem uns inicials símptomes de conformitat:

“La senyora Reinal vol fer d'ella allò que la pròpia senyora no ha pogut ésser: Però a tu t'ensenyaré a viure d'una altra manera, criatura estimada –em deia–. Tu seràs exemple per a totes. La teva puresa serà com un espasa. Res no et separarà de la teva missió” (CAPMAMY: 1994, 536)

Fins i tot, torna a batejar-la tot donant-li el seu cognom i afegint: “així seràs més meva”. I ella mateixa és troba còmoda:

“Si algun dolor profund persistia, havia desaparegut pudorosament amagat, i aquella vida de cada dia m'anava bé perquè no m'exigia cap esforç i jo engolia el menjar amb avidesa, i una lenta plenitud feia via al meu entorn” (CAPMANY: 1994, 502)

Marcada, durant tota la novel·la, pel seu temps i la seua classe, Carola veu que sense un home no pot aconseguir la llibertat. I, encara, s'enamora dels homes que la consideren igual que ells, però que, justament, no li proporcionen l'estabilitat econòmica i social que busca. És un cercle viciós, una serp que es mossega la cua, fins que els temps canvien i Carola esdevé lliure i amb diners, i no necessita ningú més. Finalment, tal com ens diu la veu narrativa, Carola, havia descobert una nova feina que la feia feliç i la meravellava: ocupar-se d'ella mateixa. El triomf de la llibertat personal queda clarament palès.

A *Lo color més blau*, el procediment és més o menys el mateix. La novel·la explora la psicologia i l'evolució humana de dos caràcters contraris, dues amigues separades després de la Guerra Civil i que continuen en contacte mitjançant les cartes durant el període que va de 1939 als esdeveniments del Maig Francès de 1968. Després de la guerra, Victòria Oliver, la filla de una bona família de Barcelona, es queda en Catalunya amb la seua família; pel contrari, Dèlia Marcet, filla de família comunista, ha d'afrontar-se a un exili polític.

Mitjançant les cartes creuades entre totes dues i entre nous protagonistes que van afegint-se, coneixem el desenvolupament dels dos personatges. Finalment, Victòria, que en



un primer moment havia sucumbit a totes les propostes de la societat, acaba trencant amb el seu passat i convertint-se en una reconeguda dona de teatre i principal exponent de l'oposició franquista.

En un principi imposicions familiars:

“I em va començar a dir que no havia de sortir de casa quan em vingués de gust, que jo no era ni una qualsevol ni una criada per anar a ballar amb el primer que es presenta, i que jo era una noia decent i que la decència no sols es té sinó que es demostra, i que quan sigui hora ja aniré a ballar amb la gent del meu braç”. (CAPMANY: 1994, 327)

“Imagina't un vestit sastre de quadrets, o sigui sobre un fons verd de fulla morta, unes ratlles finíssimes de color beix. La jaqueta és creuada, i les solapes, smoking i la jaqueta porta unes alces que fan les espatlles recte; la faldilla és feta al biaix i més aviat curta, just per sota del genoll. El secret està que quan em moc s'endevinen les puntes *valencienne* que duc a la combinació. Crec que és un model italià” (CAPMANY: 1994, 329)

I més tard, la boda amb l'Oriol, un clar exponent del masclisme del moment, i pel qual es deixa endur, mig en broma, mig seriosament, tot i que finalment acaba casant-se. Tot i l'educació que la protagonista havia rebut a l'Institut Escola, Victòria s'amolla als nous costums i, davant la proposició matrimonial d'Oriol, la seva resposta no s'aparta en absolut dels cànons establerts. Victòria esdevé, doncs, la “dona que no pensa”:

“L'Oriol no es cansa de dir-me que ell no pot suportar les dones sàvies. Heu passat de moda de cop i volta, les dones sàvies”. (CAPMANY: 1994, 345)

“Però no cal que parlem més de tot això –diu l'Oriol– perquè tu no en tens la culpa, i tot aquest mal caràcter teu anirà desapareixent a poc a poc. Has de saber que l'amor és un magnífic mestre i jo et canviaré fins a fer-te feliç del tot” (CAPMANY: 1994, 361)

En canvi, Dèlia Marçet, recorre el camí contrari. Filla de pares liberals i reaccionària en un primer moment, a poc a poc, va esdevenint més conformista i amollant-se a les facilitats d'una estabilitat familiar i d'un enamorament malaltís. Finalment, exiliada a Mèxic, desaprofita l'opunitat de tornar a Catalunya i continuar amb la seua vida anterior, per seguir al costat de Ramon Martinell, que li ofereix una família canònica.

“No te'n riguis –li diu a Victòria en una carta–, desitjo com no en tens ni idea tenir un fill, sí, un homenet; estic segura que així retindria en Mike per sempre més al meu costat” (CAPMANY: 1994, 439)

Tot i que amb el temps reacciona: “Jo que portava el meu amor per en Mike com una malaltia”, mai no tornarà a esdevenir aquella jove d'abans de la guerra amb idees reaccionàries i acabarà, també malaltissa, envolta en una altra relació sentimental.

Vegem, doncs, com assistim a un doble final, amb reaccions totalment oposades, i com, tot i que Dèlia Marcet correspon al cànon de les primeres protagonistes, Victòria Oliver, respon als personatges que fugen de la realitat, que trenquen amb el seu passat i adopten una vida molt més alliberada i d'acord amb els pensaments feministes de l'autora.

Per últim, *Quim/Quima* suposa un cas excepcional en la narrativa de l'autora. Considerada per alguns com una novel·la juvenil, ja que així va ser publicada, pensem que mereix una atenció especial pels recursos que empra a l'hora de desenvolupar la història i per quin és el significat final de l'obra, que ve a remarcar el nostre punt de vista.

L'obra proposa un panorama complet de com un ésser dotat, en néixer, de múltiples possibilitats i que es veu reduït per conformar les seues ambicions i la seua conducta amb el model del moment. L'ésser ideal que es dibuixa amb el personatge, és un hermafrodita que assumeix la seva part femenina i la masculina sense considerar que l'una és millor o pitjor que l'altra, segons com li convé.

Vegem l'argument perquè em sembla que paga la pena aturar-se. Quim comença a existir per a nosaltres al tombant de l'any 1000 com un vailet de vuit anys, i viu a través de la història de Catalunya gaudint dels honors i

privilegis que tot home tenia pel sol fet de ser home. Comença a conèixer les dones en trobar-se amb Tahara, una noia mora que coneix anant amb l'expedició del comte Ramon Borrell cap Còrdova. Tahara li mostrà que la dona no era "l'aliada del diable, el no-ser amb aparença". La situació de la dona, sotmesa a la voluntat del pare i del marit i sense personalitat jurídica, és evident en aquests primers capítols no sols en Tahara, sinó en Lia Galluf, la joveneta jueva de Mallorca, i en Margarida de Santa Eugènia, la dona sense atractiu per a ell amb la qual se li arreglà un casament en temps del rei En Jaume. Anys després, durant el regnat del rei En Pere, Quim no pot acceptar el fet que el rei, per qui ell sent un gran afecte amb parts iguals de respecte i admiració, hagi traït la paraula donada a un grup d'homes del poble. Aquests homes, confiant en la reial promesa, havien anat a veure el rei i havien estat agafats i penjats. Davant la manca d'honor del rei, Quim sentí tant dolor i tanta vergonya que no podia parlar dels homes morts sense que se li omplissin els ulls de llàgrimes. En veure-ho, un dels cavallers, Conrad Llança, li digué: "Sembles una dona" i des de aleshores ja va ser Quima.

Quima viu aleshores la vida d'una dona i experimenta totes les dificultats d'un món essencialment masculí. Quim aprèn a viure i a utilitzar els artificis que en aquell moment li eren indispensables. És evident la ironia dels comentaris

de l'autora en presentar el món d'una dona a través dels segles, d'una dona que és alhora intel·ligent i emprenedora. Xima viu, amb l'amargor de la impotència, la jornada de l'onze de setembre; va a Califòrnia, en temps del regnat a Espanya de Carles IV, i allà es troba altra vegada amb la dualitat del món que la volta, on les dones no són considerades mai com a persones i on ella és, certament, un estrany fenomen. Cansada de l'ambient i de les complicades lleis masculines, però sense intenció encara de tornar a canviar de sexe malgrat les complicacions que se li presenten pel fet de ser dona, Xima torna a Barcelona i al començament del segle XX es troba en una família perfecta.

Des del segle XII, Quima, havia passat per molts moments difícils sense mai sentir la temptació de tornar a canviar de sexe. No havia sentit el pes del mite perquè, o l'havia ignorat, o havia trencat el pesat fardell d'obligacions i tradicions amb la força de la seva personalitat. Ara, però, és només una filla d'una família burgesa i acomodada que, a quinze anys, es troba aclaparada per un obstacle que no pot vèncer: una cotilla. Aleshores Quim torna a ser lliure i a viure una vida plena i gloriosa.

La necessària brevetat de l'esquematització de l'argument no permet, evidentment, de captar tota la complexitat de l'obra. Els punts essencials, però,

sobresurten. Quim gaudeix, en totes les èpoques històriques en què viu, dels avantatges d'un món essencialment masculí; l'atracció focal d'aquest món, al qual finalment retorna, és la llibertat de decisió, el dret d'escollir el propi camí sense obstacles tradicionals i absurds. Quim/Quima és el ser humà essencialment honest, essencialment sincer. Qui-home renuncia al seu sexe quan la traïció i la falsedat li fan insuportable el món masculí. Quima-dona viu segles de dificultats i d'aventures, aprèn la necessitat d'aparentar ignorància quan els homes que la volten així ho demanen, i resisteix amb estoïcisme la manca de respecte a la pròpia intel·ligència, el tractament donat a les dones indígenes de les colònies americanes i la degradació personal de la mateixa muller del governador de la colònia. Quima-dona, malgrat tot, no sent la temptació de tornar a canviar de sexe fins que es troba en el món dominat pels lligams tradicionals, burgesos i "respectables" que l'amenacen amb l'asfíxia física i moral. Escollir una cotilla com a punt crític pot semblar absurd; la cotilla, però, és precisament un element decisiu per la seva poca importància aparent. Quima sap resistir les grans dificultats perquè la major part d'aquestes dificultats són, de fet, problemes que existeixen per a homes i dones en comú. Quim-dona no pot acceptar la degradació fina i torna a ser Quima.

Amb aquesta novel·la vegem ben clarament la duplicitat del discurs de Maria Aurèlia Capmany. Com, a l'hora de construir el seu discurs, té en compte tant a dones com a homes, que són les dones les que han de canviar la realitat amb les seues actuacions, i que la millor manera és no assumir els papers imposats i continuar endavant.

En conclusió, i tal i com ens diu Misiego, (1982) no es troba en les obres de Maria Aurèlia Capmany, aquella posició bèl·lica i tancada que se sol trobar a la literatura feminista de l'època; s'hi troba, en canvi, la repetida convicció que el ser humà ha de ser jutjat a partir d'allò que siga capaç de fer. S'hi troba un feminisme diferent pel fet que rebutja la idea que una dona val pel sol fet de ser dona, perquè insisteix tant en els seus drets com en els seus deures i perquè ataca la hipocresia d'acceptar la còmoda solució que les circumstàncies històriques i socials proporcionen.

## 7. PERVIVÈNCIA POSTERIOR

“La meua riulla anava dedicada amb tendresa, a la nova generació, que havia portat amb decisió i tot risc la batalla del sexe”,  
*Mala memòria.*

Instal·lats ja en el llindar del treball, i una vegada fet el recorregut per la vida i l'obra de Maria Aurèlia Capmany, volem, abans d'acabar, aturar-nos en aquest punt que vol servir de colofó a tot el treball, alhora que reprèn reflexions que em trobat esparses en diferent treballs publicats d'ençà de la mort de l'autora, tant al voltant de la seua obra com de la significació personal davant els altres. No volem, però, afrontar-nos al tema de manera docta o erudita sinó, més aviat, des del punt de vista de la reflexió personal.

La “pervivència posterior” de Maria Aurèlia Capmany s'inicia, com és lògic, abans de la seua mort, ja que és la seua coneixença personal i el descobriment del seu tarannà, allò que fa que moltes dones –i també homes, com veurem– es senten atretes per la figura i l'obra de la nostra autora. Podem –i així ho farem, apropar-nos al tema des de diverses bandes. Per una, i pel que fa a la literatura, podem parlar



amplament de la influència literària que Maria Aurèlia Capmany va tenir en l'anomenada “generació dels setanta”; per altra, trobem el seu mestratge en temes que podem anomenar “socials”, referint-nos sobretot a les idees feministes i a la consciència catalanista i de classe que l'autora va demostrar al llarg de la seua vida.

En són un bon exemple del seu mestratge inicial, el seguit de conferències que inicia arrel de la publicació de *La dona a Catalunya* (1966). La quantitat de dones –joves i no tant joves– que acudeixen a les xerrades i s'apropen a fer-li algun tipus de comentari, és digna de menció. Dones anònimes en les que, sens dubte, hi va quedar empremta de la coneixença de l'autora.

Per altra banda, també trobem les autores d'algunes de les cartes que hem pogut consultar en el llegat que l'autora i el seu company Jaume Vidal Alcover van deixar a la Facultat de Lletres de la Universitat Rovira i Virgili de Tarragona. Cartes d'agraïment per la resolució de qualsevol qüestió puntual, d'enhorabona pel resultat d'una obra o d'afecte i admiració envers la seua persona i la seua obra.

Tot i la indubtable presència d'aquestes dones dins l'àmbit d'influència de Maria Aurèlia Capmany, volem para atenció especialment, en la generació de joves escriptors i escriptores que li van venir al darrere cronològicament, la

generació que ara coneixem com “generació dels setanta” (9). Joves, la influència dels quals, va començar des de ben aviat. És el cas de Montserrat Roig, dels germans Ramon –ara Terenci– i Anna Maria Moix o del mateix Benet i Jornet, que ja des de les classes d'aquella iniciativa escènica renovelladora que va ser l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual, i per la qual van passar també la majoria dels autors de la dita generació, van començar tenir contacte amb l'autora.

Volem, però, parar especial atenció a algunes de les dones d'aquesta generació, dones per al les quals, a banda d'un referent literari i cultural, Maria Aurèlia Capmany va esdevenir també un símbol actiu de les reivindicacions feministes que sorgiren aleshores, i un clar exemple a l'hora d'adoptar postures determinades pel que fa a la pròpia afirmació com a dones.

Així ens ho explica també Agustí Pons a la biografia de l'autora:

“Va ser la Maria Aurèlia qui va influir d'una manera decisiva en una part important dels joves que començaven a escriure en català en aquells anys. Va exercir el seu mestratge a casa seva, obrint de bat a bat les portes del seu àtic del carrer Mallorca, aleshores que el rebuï del neonoucentisme, i l'encarcament social propi d'una societat obligada a romandre tancada, feien difícil que les cases dels intel·lectuals de prestigi s'obrissin sense recel als escriptors joves”.  
(PONS: 2000, 280)

És el cas, com ja em vist, de Montserrat Roig (10), a la que també podríem afegir Marta Pessarrodona, Isabel-Clara Simó o Maria Antònia Oliver. Maria Aurèlia, esdevé així, a banda d'una pionera de la lluita feminista, un model per a les noves generacions; bona part del feminisme de les autores dels setanta té el seu estímul en Maria Aurèlia Capmany.

En aquest sentit, a un article publicat a l'*Avui* (ROIG: 1992) Montserrat Roig declara la seua identificació amb la nostra autora i ens diu:

“La Maria Aurèlia Capmany era dels meus, la filla dels cistellers, d'una mare valenta i menestrala i d'un pare que sabia totes les rondalles del món. I néta de l'avi Farnés, que sabia tant com l'Amades. Ella va ser per a mi la terra i les ànsies de volar alhora.”

I encara:

“Em feies molt de respecte. I a més, eres –ja t'ho he dit moltes vegades– la primera senyora que vaig conèixer que tenia una opinió pròpia i que, a més a més, la imposava. Era una mica com una revelació...” [...] Jo tenia diversos miralls, és clar. En primer lloc et tenia a tu, però era un mirall complet, com a persona i com a escriptora. [...] Tu em vas dedicar *La dona a Catalunya i, per primera vegada, em vas teoritzar la condició de la dona*. Per a mi, tu vas ser un punt de referència important des de tots els punts de vista. Com a escriptora, com a personalitat pública, per la teva extraordinària capacitat de treball... [...] Precisament vaig començar a escriure a *Triunfo* gràcies a tu”. (CAPMANY: 1991, 14)

Una altra col·laboradora de la revist *Triunfo*, va ser la Marta Pessarrodona, per a la qual l'autora també va tenir una influència especial i en la qual va col·laborar en diversos treballs, com ara, el buidatge de diferents diaris a l'Heremoteca Nacional, els articles dels quals, Capmany va fer servir per elaborar la seua obra *Pedra de Toc*.

“Parlar de Maria Aurèlia és com parlar de la meua mare [...] Vaig ser hores al seu mític (si més no, per a mi) àtic de la Rambla de Catalunya.” (PESSARRODONA, 1996)

Per la seua banda, Isabel-Clara Simó, en fer un recorregut pel feminisme de l'autora (SIMÓ: 1992), demostra com l'escriptora barcelonina, va ser clau l'hora de fer-la reflexionar sobre la teorització feminista.

També es va sentir molt influenciat pel tarannà de l'autora l'escriptor Terenci Moix. Ens ho demostra el fet que la seua novel·la *El sexe dels àngels*, vaja dedicada a l'autora, així com el fet que Capmany s'amague darrere de un dels personatges amb més caràcter de la novel·la, la Castellota.

En un altre sentit, trobem la influència literària. Sobretot les escriptores de la generació dels setanta, segueixen molt la línia d'exposició de Capmany. Hem vist com aquesta, basant-se en el mite de la feminitat, el fa servir per a cobrir una hipocresia i un egoisme cruels. En aquesta línia actuaran també algunes de les escriptores que vindran més

tard, com ara Montserrat Roig que fa actuar a la figura femenina espantada per la compassió i que donant la seua llibertat a l'home perquè creu que pot protegir-la, o Maria Antònia Oliver, que contextualitza els seus personatges al llarg de l'història, de la mateixa manera que ho feia Maria Aurèlia Capmany.

Per altra banda, tal i com ens diu Charlon (1987, 22), l'ofegament que hi trobem a les primeres obres de MAC també el trobem a obres de novel·listes més joves com Montserrat Roig (*El temps de les cireres* o *L'hora violeta*) o Carme Riera, que reflecteixen l'ofegament que veien en les seues mares o que vivien directament.

En un altre sentit, va ser també molt important la participació de Maria Aurèlia Capmany en els Jornades Catalanes de la Dona, celebrades a Barcelona el 1976. Segons ens conta Escario a *Lo personal és polític* hi va haver present sempre un sentit de col·lectivitat, de complicitat amb altres dones. Aleshores, Capmany ja era una dona respectada per les seues idees i va ser ella precisament l'encarregada de redactar les conclusions a les què es va arribar. Un testimoni recollit en aquell treball ens diu:

“Quien finalmente lo resolvió todo fue Maria Aurèlia Capmany. Ella tenia las ideas muy claras, llevaba un lápiz i iba escribiendo, escribiendo, escribiendo... y al final lo resolvió todo” (ESCARIO: 1996, 227).

Una altra mostra de la repercussió que la figura pública de Maria Aurèlia Capmany va tenir en el seu moment i de la popularitat amb la que va contar ens la donen les diverses institucions que li han volgut retre homenatge adoptant el seu nom. És el cas de centres cívics, xarxes de recursos socials o premis literaris amb el seu nom. Per altra banda, en la recent celebració del desé aniversari de la seua mort, tot i que pensem que no en un nombre adequat i tampoc sempre des de punts de vista del tot adients, s'han celebrat diverses tertúlies, taules rodones, exposicions o cicles de conferències que han recordat la seua figura i han deixat palesa la importància de Maria Aurèlia Capmany com a narradora e ideòloga.

## 8. CONCLUSIONS

“Continuaré bregant contracorrent del temps;  
tractaré de desfer amb paciència el rodet atapeït de  
la memòria”,  
*Mala memòria*

En un principi ens proposàvem determinar dues fites valuoses dins l’obra de Maria Aurèlia Capmany. D’una banda, volíem assenyalar quins són i com li arriben els plantejaments feministes originats en el context de la postguerra mundial, així com la formulació teòrica d’aquests en les obres de no ficció de l’autora; d’altra, preteníem indicar si aquests pensaments tenen el seu reflex a les obres de no ficció: en les actituds dels personatges, en la veu del narrador, en el punt de vista històric, etc.

Una vegada realitzat l’estudi podem dir que els nostres objectius s’han complit àmpliament. Després de fer una contextualització històrica del moment, hem vist clarament com la lluita feminista es trobava vinculades i va esdevenir un component essencial de la personalitat de Maria Aurèlia Capmany i de la seua obra literària. Escriure, i a més, fer-ho en català, va ser, en un principi, la manera d’expressar el

malestar i la disconformitat davant el món que li va tocar viure. Però era, també, una afirmació: afirmació de la capacitat de la dona per a superar les traves que li imposaven, per a acomplir d'altres tasques que les de la llar i fer-ho tan bé com els homes; afirmació de la identitat com a dona. Aquest discurs de lluita comuna i conjunta per totes les llibertats, no serà formulat, però, fins els anys seixanta, tot i que des d'aleshores el mantindrà de manera permanent.

Com hem demostrat també al llarg de l'anàlisi de l'obra de l'escriptora, el món de les dones apareix de forma constant en el seu corpus literari, reflectint els seus problemes i els seus desitjos. La seua visió de la realitat femenina ocupa un lloc preeminent, tot i que no únic, i el jo-dona de l'autora és el catalitzador de la percepció de la realitat. Així en nombroses ocasions és el punt de vista femení el que ens mostra la realitat.

Hem vist també com moltes obres mostren que, amb una educació i una mitologia diferenciades per a cada sexe, s'ha anat creant en la mentalitat masculina un ideal femení (bellesa, innocència, fragilitat, irreflexió i submissió), i en la femenina un ideal masculí (força, decisió, activitat). Tot i que Maria Aurèlia Capmany reconeix i denuncia les traves imposades a la dona (per la tradició, pels homes, pel règim),



també critica la part de responsabilitat que té la dona en la seua situació, car considera la dona com un individu que té, malgrat tot, la capacitat d'escollir, de decidir, de resistir i dir no. No considera que el fet de ser dona signifiqui una limitació definitiva, insuperable, irremeiable. No considera tampoc que la diferència de sexe siga suficient per a constituir grups humans; no separa, doncs, la lluita per l'alliberament de la dona d'altres lluites i de la lluita per la llibertat de tota la humanitat. El seu feminisme es basa en el refús de qualsevol discriminació, en el respecte i l'afirmació de la responsabilitat individual.

Ser hereva d'una història i d'unes tradicions no significa mai per a Maria Aurèlia Capmany confondre interès i respecte amb admiració i acceptació cega. A més la novel·lista planteja la situació d'hereva des d'una perspectiva de dona. En efecte, la dona és la que molt sovint transmet o destrueix una part important de l'herència. Si se censura el “conservadorisme” femení, i Capmany ho fa més que ningú, també s'ha de reconèixer que pot tenir aspectes positius.

Hem volgut dedicar també un punt a la producció literària de l'atura, de manera que Capmany no quedara com un personatge aïllat dins la nòmina literària dels anys de postguerra. D'eixa manera, hem vist com compartia

temes i problemes amb companys de generació, i com la censura travava moltes de les possibilitats de publicar. És així com, el llarg període de temps que passava des del procés d'escriptura fins a la publicació de les obres, distanciava enormement els autors de les seues obres, amb la consegüent desfragmentació que això comporta. Al pròleg de *L'altra ciutat*, l'escriptora ho deixa palès.

“Aquest element desordenador direm que és, per dir-ho d'alguna manera, la discontinuïtat. Les obres es publiquen –en el millor dels casos– amb una curiosa i absoluta independència del temps en què han estat escrites, no ja amb retard, sinó amb una capriciosa arrítmia. De tal manera que un vent d'esquizofrènia bufa sobre la nostra manera de parlar”.

Finalment, en intentar fer una classificació de la seua novel·lística, hem volgut tenir en compte fins a quin punt i en quina mesura, les seues protagonistes adoptaven els rols fonamentals proposats pel franquisme, com es tracta la submissió de la dona a l'home i com es desenvolupa una denúncia acusadora en una doble vessant. D'una banda, la de la dona superficial que es val del seu sexe per assolir el que desitja; i d'altra, i sobretot, la hipocresia de dones aparentment honestes, aparentment religioses i sinceres. Apareix així el tema de la llibertat, de la necessitat d'un aprenentatge en aquest camp que arriba tot just amb el despertar de la consciència, i que es correspon al centre

temàtic de la que considerem segona part de la seua novel·lística.

Com a colofó al treball, no ens hem pogut estar d'obrir una vessant d'estudi tenint en compte les genealogies femenines. Com l'obra de la nostra autora arriba a influir en les generacions posteriors, i com, el seu tarannà i la seua visió crítica de la realitat, es transforma en un punt bàsic de reflexió per a les noves generacions.

## 9. BIBLIOGRAFIA

- ANDERSON, B. & J. ZINSSER, (1991): *Historia de las mujeres: una historia propia*, v. 2, Barcelona, Editorial Crítica.
- ANDREU, C., (1997): “Terroristes i altres dones: consideracions entorn de la construcció de la subjectivitat femenina”, en *Paraula de dona. Actes del Col·loqui Dones i Mitjans de Comunicació*, ARITZETA, M. & M. PALAU [eds.], Tarragona, Diputació de Tarragona, p. 39-45.
- ARITZETA, M., (1991): “Novel·les de Maria-Aurèlia Capmany. Ser dona: una circumstància feliç”, *Serra d'Or*, p. 23-27.
- BEAUVOIR, S. DE, (2000): *El segundo sexo. La experiència vivida*, v. 2, Madrid, Cátedra.
- BENET I JORNET, J. M., (1992): “Sobre Maria Aurèlia Capmany”, en *La malícia del text*, Barcelona, Curial, p. 125-136.
- BORDERIAS, C., (1997): “La condició de la dona”, en B. DE RIQUER [dir.], *Història, Política, Societat i Cultura dels Països Catalans*, vol. 10, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, p. 135-137.

- BROCH, A., (1989): Ressenya a M. A. CAPMANY, *Un lloc entre els morts*, *Catalan Writing*, 3, (octubre), p. 88-89.
- BROCH, A., (1991): Ressenya a M. A. CAPMANY, *Lo color més blau*, *Catalan Writing*, 6, (abril), p. 78-79.
- BROCH, A., (1997): “Les escriptores de la generació dels setanta. De la dona víctima a la dona personatge”, en *Paraula de dona. Actes del Col·loqui Dones i Mitjans de Comunicació*, ARITZETA, M. & M. PALAU [eds.], Tarragona, Diputació de Tarragona, p. 197-206.
- CAMPILLO, N., (1997): *El feminisme com a crítica*, València, Tàndem.
- CAPMANY, M. A., (1956): “Vell destí de la novel·la”, en *Cap d’any*, Palma de Mallorca, Raixa, p. 71-76.
- CAPMANY, M. A., (1991): “Montserrat Roig, ofici i plaer de viure i escriure”, *Cultura* (abril), p. 13-26.
- CAPMANY, M. A., (1993): *Obra Completa 1. Novel·la: Necessitem morir. L’altra ciutat. Tana o la felicitat. Betúlia. Ara. Vés-te’n ianqui o, si voleu, traduït de l’americà*. Edició i pròleg a cura de Guillem-Jordi Graells, Barcelona, Columna.
- CAPMANY, M. A., (1994): *Obra Completa 2. Novel·la: El gust de la pols. La pluja als vidres. Un lloc entre es morts. Felicitament, jo sóc una dona. Vitrines d’Amsterdam*. Edició

i pròleg a cura de Guillem-Jordi Graells, Barcelona, Columna.

CAPMANY, M. A., (1995): *Obra Completa 3. Novel·la: Quim-Quima. El jaqué de la democràcia. Lo color més blau. El malefici de la Reina d'Hongria. El cap de Sant Jordi. La rialla del mirall.* Edició i pròleg a cura de Guillem-Jordi Graells, Barcelona, Columna.

CAPMANY, M. A., (1997a): *Això era i no era* (1989), en *Obra Completa 6: Memòria*, Edició i pròleg a cura de Guillem-Jordi Graells, Barcelona, Columna, p. 457-599.

CAPMANY, M. A., (1997b): *Mala memòria* (1987), en *Obra Completa 6: Memòria*, Edició i pròleg a cura de Guillem-Jordi Graells, Barcelona, Columna, p. 327-455.

CAPMANY, M. A., (1997c): *Pedra de toc* (1970), en *Obra Completa 6: Memòria*, Edició i pròleg a cura de Guillem-Jordi Graells, Barcelona, Columna, p. 25-138.

CAPMANY, M. A., (1997d): *Pedra de toc 2* (1974), en *Obra Completa 6: Memòria*, Edició i pròleg a cura de Guillem-Jordi Graells, Barcelona, Columna, p. 139-265.

CAPMANY, M. A., (2000a): *El feminisme a Catalunya* (1973), en *Obra Completa 7: La Dona*, Edició i pròleg a cura de Guillem-Jordi Graells, Barcelona, Columna, p. 487-570.

- CAPMANY, M. A., (2000b): *El feminisme, ara*, en *Obra Completa 7: La Dona*, Edició i pròleg a cura de Guillem-Jordi Graells, Barcelona, Columna, p. 761-778.
- CAPMANY, M. A., (2000c): *La dona a Catalunya: consciència i situació* (1966), en *Obra Completa 7: La Dona*, Edició i pròleg a cura de Guillem-Jordi Graells, Barcelona, Columna, p. 5-195.
- CAPMANY, M. A., (2000d): *Simone de Beauvoir, una noia de bona casa*, en *Obra Completa 7: La Dona*, Edició i pròleg a cura de Guillem-Jordi Graells, Barcelona, Columna, p. 197-210.
- CASTELLANOS, J., (1986): “Carles Riba i la novel·la”, en *Actes del Simposi Carles Riba. Institut d’Estudis Catalans, 17-19 d’octubre de 1984*, a cura de Jaume Medina i Enric Sullà, Barcelona, PAM, p. 255-263.
- CHARLON, A., (1987): “El feminisme en la narrativa catalana contemporània”, *Aiguadolç*, 4 (març), p. 9-30.
- CHARLON, A., (1993a): “Dona, catalana, i a més novel·lista”, *Catalan Review*, vol. VII, núm. 2, p. 41-56.
- CHARLON, A., (1993b): “Maria Aurèlia Capmany: la ficció literària”, en *Miscel·lània Joan Fuster*, VII, Barcelona, PAM, p. 349-369.
- COCA, J., (1981): “Maria Aurèlia Capmany, una senyora entremaliada”, *Serra d’Or* (setembre), p. 545-553.

- ESCARIO, P., I. ALBERDI & A. I. LÓPEZ-ACCOTTO, (1996): *Lo personal és polític. El movimiento feminista en la transición*, Madrid, Instituto de la Mujer.
- FAULÍ, J., (1973a): “Maria Aurèlia Capmany”, en *Calaix de crític*, Barcelona, Pòrtic, p. 37-43.
- FAULÍ, J., (1973b): “Trenta anys de literatura catalana. 1939-1969”, en *Calaix de crític*, Barcelona, Pòrtic, p. 9-26.
- GABANCHO, P., (1982): *La rateta encara escombra l'escaleta. Cop d'ull a l'actual literatura catalana de dona*, Barcelona, Edicions 62.
- GÁMEZ FUENTES, M. J., (1997): “Una aproximación al discurso franquista de la feminidad”, *Lectora*, 3, p. 105-116.
- GRÀCIA, J., (1998): “Una cultura crítica”, en B. DE RIQUER [dir.], *Història, Política, Societat i Cultura dels Països Catalans*, vol. 11, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, p. 236-253.
- GRAELLS, G. J., (1990): “Maria Aurèlia Capmany, un bosc per a viure-hi”, *Serra d'Or* (març), p. 172-177.
- GRAELLS, G. J., (1992): “La narrativa de Maria Aurèlia Capmany, un calidoscopi fascinant”, en *Maria Aurèlia Capmany i Farnés*, Barcelona, Aj. de Barcelona, p. 95-128.



- JULIÀ, L., (1999): “Quan les dones fumen: Maria Aurèlia Capmany-Simone de Beauvoir”, en *Memòria de l'aigua. Onze escriptores i el seu món*, Barcelona, Proa, p. 89-121.
- JULIÀ, L., (2002): “Les nostres intel·lectuals: Maria Aurèlia Capmany i Montserrat Roig”, en *Maria Aurèlia Capmany: l'afirmació en la paraula*, M. Palau i R.-D. Martínez Gili (eds), Valls, Cossetània Edicions, p. 117-130.
- MANENT, A., (1984): “Resistència i exili”, en *Escriptors i editors del nou-cents*, Barcelona, Curial, p. 213-266.
- MISIEGO I LLAGOSTERA, M., (1982): “Maria Aurèlia Capmany: un feminisme diferent”, en *Actes del II Col·loqui d'Estudis Catalans a Nord-Amèrica*, Barcelona, PAM, p. 389-403.
- MOLAS, J., (1975a): “La literatura catalana el 1962”, en *Lectures crítiques*, Barcelona, Edicions 62, p. 131-151.
- MOLAS, J., (1975b): “La literatura catalana el 1963”, en *Lectures crítiques*, Barcelona, Edicions 62, p. 152-1987.
- MOLINERO, C. & P. YSÀS, (1998): “Del canvi econòmic al canvi polític”, en B. DE RIQUER [dir.], *Història, Política, Societat i Cultura dels Països Catalans*, vol. 11, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, p. 17-72.
- NASH, M., (1988): “Política, condició social i mobilització femenina: les dones a la Segona República i a la Guerra Civil”, en *Més enllà del silenci: les dones a la història de*

*Catalunya*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, p. 243-264.

NASH, M., (1992): “Gènere i identitat cultural en la construcció del feminisme històric a Catalunya”, en *Gènere i identitat cultural. Ponències de la tercera trobada de la Comissió internacional de difusió de la cultura catalana*, Barcelona, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, p. 209-219.

PALAU, M., (1988-1989): “Existencialisme i nova òptica psicològica en les primeres novel·les de Maria Aurèlia Capmany”, *Universitas Tarraconensis*, XII, p. 111-125.

PALAU, M., (1993): “La *mística de la feminitat franquista* a la narrativa de Maria Aurèlia Capmany”, *Catalan Review*, vol. VII, núm. 2, p. 71-90.

PALAU, M., [Ed.], (1994): CAPMANY, M. A., (1969): *Feliçment, sóc una dona*, Barcelona, Barcanova.

PALAU, M., (2000): “Le féminisme moderne en Espagne à travers Maria Aurèlia Capmany”, en revista electrònica [www.penelopes.org](http://www.penelopes.org), hipertextos.

PALAU, M., (2002): “Dones i catalanes = persones oprimides. El feminisme i el nacionalisme de Maria Aurèlia Capmany”, en *Maria Aurèlia Capmany: l’afirmació en la paraula*, M. Palau i R.-D. Martínez Gili (eds), Valls, Cossetània Edicions, p. 131-150.

- PEDROLO, M. DE, (1974): “Impressions-expressions sobre tres novel·les de la Maria Aurèlia”, pròleg a M. A. CAPMANY, *Obra Completa*, Barcelona, Nova Terra, p. 9-23.
- PESSADORRONA, M., (1996): “My Mother, Myself”, en AYMERICH, P., & M. PESSADORRONA, *Maria Aurèlia Capmany. Un retrat*, Barcelona, Institut Català de la Dona, p. 9-12.
- PI DE CABANYES, O. & G.-J. GRAELLS, (1971): *La generació literària dels 70*, Barcelona, Pòrtic.
- PONS, A., (2000): *Maria Aurèlia Capmany, l'època d'una dona*, Barcelona, Columna.
- ROIG, M., (1971): “Maria Aurèlia Capmany entre la polèmica i la fidelitat”, *Serra d'Or* (juny), p. 401-403.
- ROIG, M., (1992): “Ens havíem barallat tant!”, en *Un pensament de sal, un pessic de pebre*, Barcelona, Edicions 62, p. 422-423.
- RUSSELL, E., (1986): “Introducció teòrica”, en *Les dones i la literatura catalana*, Barcelona, ICE, p. 15-28.
- SERRAHIMA, M., (1968): Ressenya a *Un lloc entre els morts*, *Serra d'Or*, 105 (juny), p. 107.
- SIMÓ, I. C., (1992): “El feminisme de Maria Aurèlia Capmany”, en *Maria Aurèlia Capmany i Farnés. 1918-1991*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, p. 267-274.

- TORRAS, M., (2002): “La impertinència pertinent de Maria Aurèlia Capmany” en *Maria Aurèlia Capmany: l’afirmació en la paraula*, M. Palau i R.-D. Martínez Gili (eds), Valls, Cossetània Edicions, p. 151-160.
- TRIADÚ, J., (1963a): “Aquests anys...(Situació d’una literatura)”, en *Llegir com viure*, Barcelona, Fontanella, p. 11-76.
- TRIADÚ, J., (1963b): “Novel·la i narració a Catalunya”, en *Llegir com viure*, Barcelona, Fontanella, p. 77-139.
- TRIADÚ, J., (1982): *La novel·la catalana de postguerra*, Barcelona, Edicions 62.

1. Aquests són: *La dona a Catalunya* (1966), *Pedra de toc* (1970) i *Pedra de toc 2* (1974). Així com els seus llibre de memòries *Mala memòria* (1987) i *Això era i no era* (1989).
2. Les novel·les que estudiarem són: *Necessitem morir* (1952), *L'altra ciutat* (1955), *Tana o la felicitat* (1956), *Betúlia* (1956), *La pluja als vidres* (1963), *Un lloc entre es morts* (1967), *Feliçment, jo sóc una dona* (1969), *Quim-Quima* (1971) i *Lo color més blau* (1987).
3. Per les repercussions que aquests canvis van provocar en la situació de la dona, aprofundirem en ells en parlar de la situació de la dona. Vg. apt. 3.2: "Implantació de les idees a Catalunya".
4. Recordem que en aquesta escola va ser on va estudiar Júlia Capmany, tia de l'autora; per la qual cosa, ja hem vist que l'ambient cultural que li arribava a Maria Aurèlia, estava fortament relacionat amb institucions com la Mancomunitat.
5. *Feliçment, jo sóc una dona* (1969), és el títol d'una de les seues novel·les on hi ha l'exposició literaturitzada de les seues teories.
6. En aquest sentit cal fer notar que la pròpia Maria Aurèlia va aconseguir el 1952 una beca per anar a París mitjançant l'Institut Francés.
7. *Sisterhood* és el terme més utilitzat als inicis del feminisme contemporani.
8. Recordem que hi ha dos moments en la vida literària de Capmany en els què aquesta es dedica amb més insistència a les tasques teatrals. Moments que són aprofitats per Graells per fer la divisió de la seua narrativa.
9. Vegeu, en aquest sentit PI DE CABANYES, O. & G.-J. GRAELLS, (1971): *La generació literària dels 70*, Barcelona, Pòrtic.

La imatge de la dona en l'obra de Maria Aurèlia Capmany  
(1918-1991): l'espai entre la reflexió crítica i la creació literària

**10.** Per una major informació sobre la influència de Maria Aurèlia Capmany sobre Montserrat Roig, vegeu JULIÀ (2002).